نظرات نقدية

فى ثلاث مسرحيات شعرية لحسين على محمد

تأليف

د. أحمد زلط

أستاذ الأدب العربى المشارك

بجامعتى قناة السويس

والإمام محمد بن سعود الإسلامية



دار هبة النيل للنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١م

نظرات نقدية في ثلاث مسرحيات شعرية

لحسين علي محمد

رقم الإيداع
٢٠٠١ / ٩٧٨٣
I. S. B. N.
977/ 301/ 283/1

نظرات نقدية

فى ثلاث مسرحيات شعرية لحسين على محمد

تاليف

د. أحمد زلط

استاذ الأدب العربى المشارك

بجامعتى قناة السويس

والإمام محمد بن سعود الإسلامية

الطبعة الأولى

هبة النيل - القاهرة

١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١م

الإهـــــــداء

إلى الأستاذ الدكتور

الطاهر أحمد مكى

والداً ، وعالماً، وإنساناً

أحمد زلط

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله، له الحمد كله، وله الشكر كلـــه، وإليــه يرجــع الأمر كله، من قبل ومن بعد؛ وأصلي وأسلم علــى خــاتم الأنبيــاء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد؛

فقد قدّم الكتاب والشعراء ونظراؤهم من بحاث ونقـــاد إلى مكـــتبة الأدب المسرحي العربي مؤلفاتهم القيمة التي تناولت محـــاور الإبداع والتأريخ والتقويم لمسيرة الحركة المسرحية العربية من زمـــن مترجمات **محمد عثمان جلال** (١٨٢٨-١٨٩٨م)، مروراً بريادة أمير الشعراء **أحمد شوقي** (١٨٦٨-١٩٣٢م) للمســـرح الشــعري، ثم إسهامات الرواد **عزيز أباظة وعلي عبد العظيـــم وعبـــد الرحمـــن الشرقاوي**، **وصلاح عبد الصبور** (في القالب الشعري)، وفي خـــط مواز لجهود هؤلاء المحدثين كانت الإسهامات الفنية المسرحية الغزيرة **لتوفيق الحكيم** تُعطيه حق التفرد لريادة المسرح (النثري) باعتبـــاره «من أبرز الذين تمثلوا ميراث أوربا المســـرحي المرتبـــط باليونـــان،

وأعطى إبداعات درامية على مقاس نماذجها وحركاتها وتياراتهـــا في مختلف المراحل ممهداً لجيل الستينيّات الذي خرج من لعبة التشـــكيل والمحاكاة إلى اختراق التقنيات الغربية، وتوغّل إلى جذور صيغ وبذور مسرحية في موروثنا الحضاري بحثاً عن الهويـــة المســـرحية لاتبـــاع النموذج الغربي، بل بكسره بعد ممارسته لقرن من الزمن ونيف»([1]).

ثم التقط الراية من المحدثين مجموعة من المبدعـــين الشـــعراء والكتاب في مصر وبعض الأقطار العربية، يكتبون المسرحية بجناحيها الشعري والنثري؛ فمن المعاصرين ظهرت المسرحيات الشعرية **لمحمـد مهران السيد وعبده بدوي وفتحي سعيد وأنـــس داود وأحمـــد سويلم وفاروق جويدة** وغيرهم من جيل الستينيات في مصــــر، ثم برزت إسهامات جيل السبعينيات في أعمال **محمد ســـعد بيومـــي وحسين علي محمد** ... وغيرهما.

وكنت قد تناولتُ بعض أعمالهم في كتـــابي «في جماليـــات النص» (١٩٩٤م)، وقد حظي نتاج بعضـــهم بالتنـــاول النقـــدي والدرس الأكاديمي.

([1]) المسرح السعودي: دراسة نقدية، د. نذير العظمـــة، ص١٩، ط١، الرياض ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.

وليس من شك أن اختياري لمسرحيات حسين علي محمد[٢] الشعرية: «الفتى مهران ٩٩» و«بيت الأشباح» و«سهرة مع عنترة» مردُّه إلى أن تلكم المسرحيات ينتظمها البناء الفكري الموحّد مع اختلاف الأزمنة والتناول في (الحوار، والصراع، والحركة، والشخصيات).

---

(٢) د. حسين علي محمد (١٩٥٠- ...) شاعر وأستاذ جامعي مصري، من أبناء مركز ديرب نجم، بمحافظة الشرقية، صدر له العديد من الدواوين والمسرحيات الشعرية والمؤلفات الأدبية والنقدية التي تزيد عن العشرين، مثل الوفد المصري في مهرجان الأمة الشعري ببغداد ١٩٨٤م، والعضوية الدائمة لأمانة مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم بالثقافة الجماهيرية، ونال جائزة دار البحوث العلمية بالكويت عن كتابه «القرآن ونظرية الفن»، ومن أبرز مؤلفاته الأدبية والنقدية «التحرير الأدبي»، و«البطل في المسرح الشعري المعاصر»، و«جماليات القصة القصيرة» .. وغيرها. أما دواوينه فهي «حوار الأبعاد» (١٩٧٧م)، و«السقوط في الليل»، و«شجرة الحلم» (١٩٨٠م) و«رباعيات» (١٩٨٢م)، و«الحلم والأسوار» (١٩٨٤م)، و«الرحيل على جواد النار» (١٩٨٥م)، و«حدائق الصوت» (١٩٩٣م)، وغناء الأشياء» (١٩٩٧م)، و«النائي ينفجر بوحاً» (٢٠٠٠م). أما مسرحياته الشعرية، فهي: «الرجل الذي قال» (١٩٨٣م)، و«الباحث عن النور» (١٩٨٥م)، و«الفتى مهران ٩٩» (١٩٩٩م)، و«بيت الأشباح» (١٩٩٩م)، و«سهرة مع عنترة» (٢٠٠١م).

كما اتكأت المسرحيات ــ موضوع المقاربة النقدية هنــا ــ على رؤى مسرحية جديدة، متباينة ومتعاقبة في آن، فالمؤلف ظــل يبحث طوال العقدين الأخيرين عن «تلك القوى الخارقة التي تجعــل الإنسان قادراً على صنع المعجزات، وتغيير أشياء هذا العالم»(٣).

والإنسان الذي اتخذه المؤلف بطلاً رئيســاً، رأينــاه متعــدد الوجوه؛ ففي كل مرة ألفيناه بملامح مغايرة عن المسرحيات الأخرى، وشخصية البطل ليست وليدة زمن واحد، بل تتعدد وتتشــطر إلى جزئيات، وتطرح الكثير من هموم الواقع ومشــاكله. وقــد تتبــع الدكتور عز الدين إسماعيل تلك القضية التي تسترفد البطل المســرحي فقال: «صار الإنسان هو البطل، بخاصة في عصر النهضة، حين كــان يظن أن الإنسان هو مركز العالم، ولكنه ظــل الإنســان الممتــاز، كشخصيات الملوك والأمراء. حتى إذا ما تزعزعت تلــك العقيــدة ذهبت معها فكرة البطولة، ولم تعد البطولة تستخدم إلا لتدل علــى الشخصية الرئيسة في المسرحية، كما تتناول الموضوعــات البالغــة الأهمية. أما في العصور الحديثة فيقوم التفريق بين الملهاة والمأساة على

---

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعــاصر، د. علي عشري زايد، ص٦٤، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧م.

أساس من فكرة النهاية السعيدة؛ ففي الملهاة تتحقق النهاية السعيدة، أما النهاية المميزة للمأساة فهي هزيمة البطل أو موته في العادة»([٤]).

وإن تناولنا هنا لنصوص من الشعر المسرحي المعاصر، لا تمثل مستويات الأداء الفني لجيل السبعينيات ككل، وإنما تُلقي الضياء حول منظومة الكتابة بين الملفوظ والمقروء والمرئي والمتخيل لدى شاعر مجيد، يستند إلى منطلقات ورؤى فكرية في سياق شرطها التاريخي، وفي ظل مأساة الفرد / المجتمع، ومرايا الواقع الشائكة.

وأعتقد أن قراءتي الموضوعية لتلكم النصوص ـ مع التباعد الزمني والفروق الفنية فيما بينها ـ كانت محصلتها دائماً: استرفاد الشخصية الإنسانية لتؤدي دور البطل، وفي عملية خلق نموذج الإنسان، وقد تيقّنت أن المؤلف ـ هنا ـ نجح فيما ذهب إليه د. عبد المنعم تليمة في قوله: «وأما الخلق فهو حياة ثرية، كذلك يتوقف نجاح هذا النموذج على مدى تمثيله لما يمكن تسميته (ملامح الإنسان في مجتمعه. وها هنا يؤدي التعميم الجمالي دوره في العمل الفني، إذ (يحيا) النموذج حياة كل الناس، و(يُعاني) قضيتهم

([٤]) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، ص٢٥٣، ط٧، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٨م.

باعتبارها قضيته الخاصة. فإذا كان الموقف الاجتماعي للفنان ضد القهر يمكنه من خلق نماذج إنسانية ناجحة، فإن هذه النماذج ذاتها سلاح يُشهره الفن العظيم: يثبت مكان الإنسان، ويؤكد حضوره في مواجهة القوى القاهرة»([5]).

وفي ثنايا النصوص أحاط الشاعر بـ(النموذج البطل / النموذج الإنسان)؛ ففي اختياره لشخصيات أو نماذج (الفتى، أم الملك، أم لخوفو، أم لعنترة .. وغيرها من الشخصيات التاريخية والشعبية) ما يدل على أن المرايا أوسع مجالاً من الأقنعة «لأنها تصلح أن تُرفَع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص»([6]).

وفي المسرحيات الثلاثة **تعددت المرايا وتنوّعت** إلى تفريعات فنية، مثل تلكم المرايا (البؤرية):

مرايا المكان: حدود صحراوية ــ بيت أشباح ــ مسرح صيفي.

([5]) مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، ص١١١، ط وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م.

([6]) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ص١٦٠، ط١، ع٢، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت ١٩٧٨م.

مرايا الزمان: الماضي ـــ الحاضر ـــ استشراف المستقبل.

ومرايا مجردة: الطيف ـــ السؤال ـــ النوم ـــ الموت.

ومرايا تاريخية: خوفو ـــ هامان ـــ عنترة ـــ السياف.

.. وغيرها من المرايا غير المحددة بزمان أو مكان.

*وإذا كانت الأسطورة قد غابت عن ثنايا النصوص الشعرية المسرحية للشاعر، فإنه أوجد المعادل الموضوعي لغيابها، بعدم استرفاده لها أو توظيفه لأي من رموزها الأسطورية، ذلك أنه لجأ إلى التاريخ، والتراث الشعبي، والمرايا الرامزة في خلق نموذج البطل المسرحي، وفي ذلك يرى د. إحسان عباس أن شعراء مصر المحدثين والمعاصرين «... يتحفظون تجاه الأسطورة، ويقبلون على بعضها الآخر، ومهما يكن من شيء فإن الشاعر المتميز حين يشعر أنه في غير حاجة كبيرة إلى الأسطورة يخلق أساطيره ورموزه الخاصة به»([7]).

فغياب المادة الأسطورية في نسيج هذه المسرحيات لا يُقلل من قيمتها، وذلك أن بناء «أي عمل فني يستلزم عنصرين اثنين حتى يتم له البناء، وهما المادة والمعالجة الفنية، وأن الخلاف بين نوع فني وآخر

([7]) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٦٦.

إنما يكون نابعاً من اختلافهما في المادة أو من اختلافهما في المعالجة الفنية، فإذا اختلف النوعان في المادة كانا مُتباعدَيْن، ولا تربط بينهما إلا صلات الفن العامة»([8]).

لذلك نجح المؤلف ـــ هنا ـــ في بناء مسرحياته بما يخدم أفكاره ورؤاه، واسترفاده للشخصيات التاريخية أم الشعبية، ولا يخفى أن توظيف التراث يعتمد على وعي المثقف لتراثه من جهة، وعلى وعيه التاريخي من جهة أخرى، كما أن تصور الشاعر المؤلف لجمهوره ـــ مسبقاً ـــ هو الذي يحدد مدى تراثيته أو مدى تجاوزه للتراث، وبين هؤلاء الشعراء من يؤمن أن الشعر فعالية إنسانية لا بد أن تؤدي دورها في إيقاظ المجتمع، «وللتراث الشعبي ميزة هامة، لأنه تراث قريب حي، وحين يلجأ إليه الشاعر، فيتضح بقوة في الأعمال المسرحية، حين يختار الشاعر بطله ممثلاً لظرف تاريخي»([9]).

وليس بخافٍ أن اختيار النموذج من تراثنا التاريخي والشعبي يجيء دائماً معبراً عن وجدان الجماعة، وتتبدّى ملامحه في ذهن القارئ للنص أو المشاهد للعرض.

([8]) البنية السردية، د. عبد الرحيم الكردي، ص٧٨، ط١، دار للجامعات المصرية، القاهرة ١٩٩٩م.

([9]) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٥٠.

(ينظر استرفاد شخصيات الفتى، والملك، والفارس، والراوي، والشاعر، وغيرها .. في النصوص المشار إليها).

وفي ضوء ما أسلفنا (في هذه التوطئة)، أستطيع القول في اطمئنان أن التذوّق الشخصي personal taste الانتقائي لم يكن هو المدخل السديد إلى دراسة المسرح الشعري عند **حسين علي محمد**؛ ذلك أن الحكم الجمالي ليس حكماً موضوعيا معرفيا، لكن الاستقراء الموضوعي المجرد جعلني اقرأ مسرحياته الشعرية عن طريق وضعها تحت المجهر المحايد، أو كما يقول ارنهايم «ضرورة وضع الأعمال الفنية في شبكة تصورية عقلية من **العلاقات المناسبة**».

فعلى سبيل القياس السديد للولوج لمسرح **حسين علي محمد** الشعري يجب الالتفات إلى الرابطة أو العلاقة الحميمة في الرسم الدوروي لشخصية الراوي في مسرحية «سهرة مع عنترة»، كأنه المبدع المطيع لخبرة الناقد، وهنا يقول د. عبد المنعم تليمة:

«على الشاعر ألا يُوجِّه هواه لشخصية بعينها من شخصياته، بحيث تبدو ناطقة بصوته هو. على الشاعر المسرحي أن يجعل كل واحدة من شخصياته ناطقة بصوتها، وألا يفرض عليها صوتاً آخر. والشاعر محكوم هنا (بحق) كل شخصية من شخصياته في التميز، كما أنه محكوم بأن يكون كل ما تنطق به الشخصية خادماً (للحدث)

مهماً للإقناع به، مطوراً له، فالشخصية المسرحية لا تتميّز إلا في (حدث)، والحدث محور الصلة بين كل الشخصيات في المسرحية»[10].

ذلك ما صنعه (الشاعر / الراوي) في حيوية وتقمص لسائر الشخصيات الأساسية والمساعدة ــ هنا ــ وبخاصة في مسرحية «سهرة مع عنترة»، ففي ثناياها ستجد جماع ما استهدفته مداخل "المقدمة" كمفاتيح للمقاربة النقدية التي تحويها فصول الكتاب حول المسرحيات الشعرية الثلاثة.

*ويقيني أن مركز انطلاقة مؤلف النصوص المسرحية دأب على التحليق من بؤرة الذهن المثقل بالهم الواقعي العام، لكن خيال المؤلف لم يُغادر أفكاره أو رؤاه، لأنه مدرك لطرائق الفن، فهو يعكس ما يحدث في الواقع باسترفاد الماضي دون خطابية زاعقة أو تقرير مباشر، بل من «خلال طرائق مختلفة، ... كما يعد معدل التغير في التراث الشعري هو دالة للقيمة المُعطاة للجدة لدى الشعراء»[11]

---

(10) مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص١٨٧.

(11) التفضيل الجمالي، د. شاكر عبد الحميد، ص٢٧٧، ط١، ع٢٦٧، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت ٢٠٠١م.

*لفت انتباهي أيضاً، قدرة الشاعر **حسين علـــي محمـــد** في استغلال تقنية «المداخلات المسرحية» بالرموز المكتوبة التي تُفصـــح عن حال كل شخصية، وهي تشي بقدرة المؤلف على حيوية نســـج الحوار بين الشخصيات، ورسم أدوارهم (بالإيماءة الإشارية حـــين يعلق على الحالة الشعورية للشخصية قبيل الأداء الدرامي مع الآخر)، والمداخلات بالإيماءات الإشارية، التي تتحوّل من رموز مكتوبـــة في «النص»، إلى حركة أدائية خلال «العرض».

*لقد شُغِل المؤلف في مغزى محتوى نصوصه المسرحية بنســـج ملامح البطل أو وجوه النموذج / البطل؛ ففي أقـــدم مســـرحياته «الرجل الذي قال» (١٩٨٣م) كان البطل **مثقفاً**، أخرجه الشـــاعر من النخبة المثقفة في المجتمع، لكنه البطل الذي تُراوده السلطة عـــن نفسه بين الأخذ والعطاء، وفي مسرحية «الفتى مهران ٩٩» (الفصـل الأول من هذا الكتاب) ألفينا الشاعر يُخرج ملامح البطل النمـــوذج من بين الجموع الشعبية، واختار «الفتوة» في عنفه، لا في مثاليتـــه وحنكته، فيقتل، ويُقتَل. لقد كان البطل في النهاية مُخلّصاً.

أما الوجه المتباين الآخر فهو «البطل الاسمـــي»، إذ اختـــار **حسين علي محمد** في مسرحيته «بيت الأشباح» (الفصل الثاني مـــن هذا الكتاب) بطلاً، لا يعدو ملكاً اسميا، متوهّماً، يتأرجح بين الفعـل

ورد الفعل، ومملكته يعبث فيها زمرة من النفعيين، بل المعطلين لحركة الحياة.

وملامح البطل في مسرحية «سهرة مع عنترة» (الفصل الثالث) تُفصح عن بطل غير مرغوب فيه الآن Mode، فالزمان اختلف، والقوة والفروسية والشجاعة لدى البطل الفرد لا وجود لها في عالم الواقع، لذلك جاء البطل في المسرحية صامتاً كصمت سيفه، ساخراً كسخريته من الواقع، فالبطل الصموت ـ هنا ـ يمضي، وتمضي الجماعة في اتجاه معاكس: الدعة والسكون، والسهر والترف، والرقص، والبحث عن إشباع البطون، لا فك القيود وصد العدوان!

إن الفارق الزمني بين أبيات من شعر محمد مهدي الجواهري، وفكرة البطل والبطولة وإذعان الجماعة، يؤكد ثمة رابطة فكرية، ربما تأثّر بها مؤلف مسرحية «سهرة مع عنترة». فحوْل البطل «غير المرغوب فيه» = البطل الصموت، والشعب في غيه وحرصه ونهمه، يقول الجواهري:

حسْبُ الظنين بوجْدانٍ محاكمةٌ

بها تُزيَّفُ أوْ تُستوضح التُّهمُ

حسب الفتي بيَـــدِ التاريخ مُحصيَةٌ

ما قدْ جنتْهُ يَدٌ أوْ مَـــــا ادّعاهُ فمُ

...أو تحتقرْ «وسيوفُ الهنْدِ مُغْمدةٌ»

فقدْ نظرْتمْ إليْها والسيُـــوفُ دمُ

تبْقى من الشهوةِ العمْيـاءِ سوْأتُها

للمشتهين، ويفنى الحرص والنهم([12])

وبعد؛

فإن المسرح أدب وفن وعلم، وقد حاولت في المقدمـــة هنـــا التوطئة للقراءة الناقدة، لنصوص من الشعر المسرحي المعاصر، لشاعر راقت لي نصوصه بعد تذوّق وتمحيص، مثلمـــا أعجبتـــني رؤيتـــه الفكرية.

أما لغة الحوار المسرحي عند الشاعر فلم تكن لغة عادية مثـــل لغة وسائل الاتصال، ولم تكن محلقة موغلـــة في المجـــاز والبلاغـــة والغموض؛ بل جاءت لغة فصحى سهلة ميسرة ودالـــة، وصفتُـــها

([12]) ديوان الجواهري: شعر محمد مـــهدي الجواهـــري، مـــج١، ص٥١٧، مطبعة الأديب البغدادية، جمع وتحقيق: د. إبراهيم الســـامرائي (بالاشتراك)، بغداد ١٩٩٤م.

باللغة الفصحى الوسطى القريبة، إذ «المســـافة المُزاحــة بدرجــة متوسطة عن اللغة العادية، هي المسافة المثالية»([13]) من النصـــوص الأدبية.

والمرجح عندي الآن أن القارئ أو الباحث الكريم، ســيُحاول الوقوف المتأمل عند فصول الكتاب، ربما يجد إجابة شافية، وشـائقة، للمُقاربة الناقدة في سؤال حيوي:

هل نجح الشاعر من خلال أعماله الشعرية المســرحية الــتي استرفدت ملامح البطل من التراث (الشخصية التاريخية والشعبية) في تحقيق طموحات الواقع بالإسقاط المعاصر؟!

لنر ..

والله الموفق والمسدد إلى الصواب.

د. أحمد زلط

شنبارة الميمونة، الزقازيق، ج.م. ع ٢٠٠١/٨/٢٦م.

([13]) بناء لغة الشعر، ج. كويــن، ترجمــة: د. أحمــد درويــش، المقدمة، سلسلة «كتابات نقدية»، الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩١م.

الفصل الأول

الدراميـــــــــــة

بين الحلم الآمل والفعل الناجز

الدرامية بين الحلم الآمل والفعل الناجز

قراءة في مسرحية «الفتى مهران ٩٩»

١-إضاءة أولى:

يدمغ الشاعر حسين **علي محمد** في مسرحيته الشعرية «الفتى مهران ٩٩» الواقع المترهل، ويكشف زيفه، ويعكس النماذج البشرية التي اكتوت ـــ وتكتوي ـــ في إحباطها وتئن في عذابات واقعها المعيش على نحو بيّن، صنعته مخيِّلة الشاعر في لحمة نصه أو على لسان شخصيات مسرحيته.

وقد اختزلت المسرحية الشعرية الخطاب الغنائي المطول، كما نجحت الحواريات المكثفة في الإيماء إلى الزمن المعوج، والقمع الأملس، والسدود الملونة.

لقد نجح حسين **علي محمد** في تجربته الشعرية الجديدة في الكشف عن مكنون أبطال مسرحيته؛ حيث نراه يومئ من خلالهم إلى ظلال المجتمع المدني المعاصر والمعقد ـــ أينما كان ـــ وهو مجتمع ـــ في يسير من التأمل ـــ نستطيع معرفته، أو الالتفات إلى كيانه الزمني والجغرافي المقصودين، وقد عبر مؤلف المسرحية عن ذلك

المجتمع، بالرغم من تباين واقعه، ومتغيرات أحواله عن مجتمع المسرحية الأولى "الفتى مهران ٦٦" للشاعر المسرحي الرائد **عبد الرحمن الشرقاوي.**

إن مسرحية "الفتى مهران ٩٩" ـــ التي بين أيدينا ـــ لا تجعلنا نغادر نهاية القرن العشرين الميلادي إلا وبطلها "الفتى مهران" ينوب عن شعبه (البشر / الثيران) في إزاحة سدة الحكم كي تعبر الفئات المحبطة في الأرض / الوطن محنتها في الاستلاب، وتتحقق أماني فشلت الشعب (قطيع الثيران)، أو بعبارة مكثفة دالة يقدرون على استدعاء إشراقة شمس الحرية، فتصدح كل الطيور / البشر بالغناء فوق صفحة النهر من جنوبه إلى صدر دلتاه.

٢-"الفتى مهران ٩٩" قراءة نصية:

ذيلت مسرحية "الفتى مهران ٩٩" بدراسة كتبها الشاعر **أحمد فضل شبلول**، وهي تنم عن مواصلة الاجتهاد البحثي لكاتب الدراسة الذي همه الأول الإبداع الشعري، ومع ذلك نستخلص منها فقرة مستجادة تقول: "استطاع الشاعر **حسين علي محمد** أن يوفق توفيقاً بعيداً بين لغة الشعر ولغة المسرح، فلم تجرفه الخطابية التي هي آفة العمل الفني عموماً، كما أنه استطاع التخلص من الغنائية التي تتسم بها معظم الأعمال المسرحية الشعرية، وبذا حققت لغته الشعرية

ولغته المسرحية هذا التوازن المطلوب والدقيق؛ فتولدت الفكرة من الفكرة، وتولدت اللغة من اللغة، وتولّد الحوار من الحوار، واللفظة من اللفظة، والرد من الرد، والإجابة من السؤال .. بما لا يهدر المكتسبات الفنية لدراما الشعر، ولوحدة التفعيلة الشعرية"([1]).

والفقرة الآنفة استقراء متميز، وتخريج متميز كذلك لأدوات الشاعر التعبيرية، أما بقية الدراسة المشار إليها، فتميل إلى التعميم، ومحاولة الموازنة بين الفتى مهران الأولى (٦٦-**عبد الرحمن الشرقاوي**، "الفتى مهران" الثانية (٩٩- **حسين علي محمد**)، ذلك أن خدعة البناء السطحي (الشكل والمسميات) تجر غالباً إلى المحتوى أو المضمون الذي قد تتباين فكرته، وطرائق نهجه الفني، كما سنرى.

٣-مقاربة مورفولوجية موازنة:

تقع "الفتى مهران" الأولى في ٢٢٨ صفحة من القطع المتوسط، بينما تقع "الفتى مهران" الثانية في ٧٥صفحة في القطع أقل من المتوسط. وقد جرت أحداث "الفتى مهران" الأولى في أحد عشر

([1]) انظر دراسة أحمد فضل شبلول الملحقة بمسرحية "الفتى مهران ٩٩"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٩٩م.

منظراً، بينما جرت "الفتى مهران" الثانية في خمسة مناظر فقط، أو في خمس لوحات.

وقد لجأ **عبد الرحمن الشرقاوي** إلى الإسقاط التاريخي والزمني الرامزين (حيث تدور أحداث مسرحيته في القرن الخامس عشر الميلادي، في عصر المماليك الجراكسة، وفي قرية مصرية) بينما لجأ **حسين علي محمد** إلى الإسقاط الرامز المسوق بالتأويل للزمان والمكان المعاصرين المعروفين (دون التصريح بهما).

وقد استعمل صاحب " الفتى مهران" (الأولى) حوار التخاطب المسرحي المعروف الذي يُديره بين الممثلين، في عزوف عن استعمال الراوي، وقد أوقف الحوار على (١٧) سبع عشرة شخصية أساسية، معها مجموعات الفلاحين، والفرسان، والعبيد، والفتيان، والشحاذ، والمُنادي، بينما استعمل صاحب "الفتى مهران" (الثانية) الحوار المتعدد، مع إشراك "الراوي" بدور أساسي، مما قلل أعداد شخصيات مسرحيته بمقدار الثلث تقريباً عن مماثلتها، ونلاحظ أن الشاعر **حسين علي محمد** قد أفاد من قراءة مسرحية "الفتى مهران" **للشرقاوي**؛ لكنه لم يكرّر تجربته بالتطابق، أو التماثل شبه الكامل، حتى لو استعار العنوان التقريبي، أو أسماء بعض الشخصيات التي وردت بالنص المنجز أولاً، مثل: مهران، وسلمى، وهاشم، غير أنهم

عند حسين علي محمد لعبوا أدواراً غير أدوارهم عند الشرقاوي. وعلى ضوء ذلك ألفينا الفروق الواضحة على مستوى الشكل المرفولوجي عند الشاعرين.

أما أهم الفروق الشكلية ــ أو فروق مورفولوجيا النص المسرحي عندهما ــ فتتباين في لغة الأداء التعبيري الحواري؛ حيث نرى الجمل الشعرية عند الشرقاوي طويلة، وتنطق شخصياته بجمل يصل طول بعضها إلى عشرين سطراً[٢]، أما الجمل الشعرية عند حسين علي محمد فتنحو منحى الثبات اللغوي، أو المستوى اللغوي المقتضب، الأقرب إلى الشاعرية مع عدم إغفال اللغة المسرحية.

والجمل الشعرية في "الفتى مهران ٩٩" لحسين علي محمد تميل إلى الإيقاع الواضح، والقصر، إما لسبب عروضي لاستعماله تفعيلة بحر المتدارك الخبي (فعلن)، والرمل (فاعلاتن) [٣]، وبذا تناغمت الأداة اللغوية مع البحرين على امتداد البناء الحواري المسرحي،

---

[٢] لاحظ الصفحات أرقام: ١٢٠،١١٩،٩٣،٩٢،٥٩،٥٨،٤١،٤٠ في نص "الفتى مهران" للشرقاوي، الطبعة الأولى، المكتبة العربية، القاهرة ١٩٦٦م.

[٣] ومعهما احتفاله بالرجز (مستفعلن) بإيقاعه الأقصر والأخف وزناً.

ولسبب ثان هو شاعرية **حسين علي محمد** ذاتها، وطول دربته مع فن الشعر إبداعاً ودرساً؛ فعلى حين عُرِف **الشرقاوي** كاتبا مفكـــرا، ثم مبدعا قليل العطاء في الشعر، عرف **حسين علي محمد** شاعراً علـــى امتداد ثلث قرن، وهنا برز الفارق بينهما في اكتناز اللغة الشـــعرية وتكثيف الصورة مع عمق الدلالة عند **حسين علي محمد**.

إن تداخل لغة "المونولوج" مع "الديالوج" في لغـــة الخطـــاب المسرحي عند **الشرقاوي** أوقعه في مزالق الاستعمال الشائع للتعبيرات اللغوية غير الشاعرة، تقول الدكتورة **ثريـــا العســـيلي** عـــن لغـــة **الشرقاوي** في "الفتى مهران": "هي لغة أقرب إلى لغـــــة الصحـــف والإذاعة، وبعيدة عن لغة المسرح الشعري المكثفة، وأرى أن ما دفـــع **الشرقاوي** إلى الانسياق مع هذه اللغة في الحـــوار المســـرحي هـــو اهتمامه بالدرجة الأولى بالتعبير عن أفكاره، وإغفاله التـــام لأهميـــة التوصل إلى الحوار الدرامي الفني"([٤]).

والواقع أن التوصل إلى لغة الحوار الدرامي الفني قد تحقـــق في كثير من الأحيان في مسرح الشرقاوي بعامة، وفي مسرحية "الفـــتى

([٤]) د. ثريا العسيلي: مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، ط١، هيئـــة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٤.

مهران" بخاصة، ومزلق استعمال التعبيرات المألوفة يقع فيه مبدعو المسرح الشعري دون استثناء من شكسبير إلى حسين علي محمد، والأخير استعمل تلك التعبيرات المألوفة في مسرحيته "الفتى مهران ٩٩" في قول لم يتكرر:

فليُفرمْ بالمفرمةِ الذّرّيةْ

(يدير وجهه للسماء، كأنه يخاطب نفسه)

ما أحلى نهديها في قطع البسطرمةْ !

وكبابِ الحلّةْ!(٥)

٤-المناظر في "الفتى مهران ٩٩":

قدم صاحب "الفتى مهران ٩٩" مسرحيته عبر فصولها الثلاثة، بحيث انتظمتها اللوحات الخمسة المشكلة لبنيتها المعمارية، واللافت للنظر أن "المداخلات المسرحية" اتسمت بالفقر الشديد لسبب غير معلوم، وجاءت التقدمة في أسلوب مكثف، ولوحظ أيضا عدم احتفال المؤلف بتفصيلات المكان بل غياب مفرداته أو تكاد عن اللوحة الثانية، كما لاحظنا إغفال الوصف المكاني في اللوحة الرابعة،

---

(٥) د. حسين علي محمد: الفتى مهران ٩٩، مرجع سابق، ص٥٤.

وهي أمور فنية يتطلبها تحويل النص المكتوب إلى عرض مسـرحي، والعجيب أن المبدع أحد الأكاديميين المختصين في الأدب المسرحي([6])، أي على وعي تام بأهمية الإشارة إلى المنظر في بداية المشهد، فهل كان المؤلف مأخوذاً إلى البناء الشعري أثناء العملية الإبداعية في الأساس لذا كان الالتفات إلى عنصر الوصف على هامش إدراكه؟

٥-الحرية .. ومسار البطل المعبر عن الجماعة:

إن البحث عن حق الإنسان في الحريات الأساسية كان مجموع هموم حسين علي محمد التي نسج من خلالها خيره في مسرحيته "الفتى مهران ٩٩".

([6]) حيث حصل على الماجستير عام ١٩٨٥م من كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة عن رسالته "المسرح الشعري عند عدنان مردم بك: ظواهره الموضوعية وقضاياه الفنية"، وحصل على الدكتوراه عام ١٩٩٠م من كلية آداب بنها ـ جامعة الزقازيق عن رسالته "البطل في المسرح الشعري المعاصر"، وقد طبع الماجستير عام ١٩٩٧م عن الشركة العربية للنشر، القاهرة ١٩٩٨م، بينما طبعت الدكتوراه ثلاث مرات: القاهرة ١٩٩١م، الزقازيق ١٩٩٦م، الإسكندرية ١٩٩٩م.

لقد كان الحلم بالحرية والعدل ـــ حقا ـــ المسار الفكـــــري الموضوعي في "الفتى مهران ٦٦" للشرقاوي، لكن التأكيد على إنجاز تحقيق الحلم قد تم في المسرحية الثانية "الفتى مهران ٩٩" من خـــلال فكرة أو كيفية الخلاص من الآسر المقيِّد؛ ولذا وجدنا البطل عنـــــد حسين **علي محمد** يتحول إلى بطل فاعل يتخلّص من أكــــبر رمـــوز المجتمعات الأوتوقراطية المستبدة بالشعب، حيث ينتصر عليه البطـل " الفتى مهران" بحيلة ذكية، تشبه اللعبة الرياضية، على حد مداخلـــــة الشاعر:

(يرفع مهران يده كالفـــائز في المصارعـــة، وينســـحب في هدوء)([7])

أما العمق الداخلي فيتبدّى في تلك النهاية الدموية للصراع بين الظالم والمظلومين؛ لقد تمرّد "الفتى مهران" **للشرقاوي** علـــى نظـــام الحكم السائد، وديكتاتوريته، يقول الدكتور حسين **علي محمد** عـــن بطل الشرقاوي "هو بطل يتمرد على الديكتاتورية والحكم المطلـــق، ويتمرد على توظيف الدين لخدمة الحاكم، أو أن تكون فتاوى المفـــتي

([7]) السابق، ص٧٥.

مطية للحاكم الظالم يُمارس من خلالها ظلمه وتسلطه"(٨). أما "الفتى مهران ٩٩" لحسين علي محمد فتضع نهاية للقهر والتسلط والأماني المهضومة والوعود السرابية، فـ "مهران" حسين علي محمد هو أداة، تتجاوز الحلم المتمرد ـ أو المخلّص ـ لما عجز عن تحقيقه عند الشرقاوي، لذا ألفينا النهاية المأساوية الفاعلة واقعاً وفنا فوق خشبة المسرح التي جعلها الشاعر تعكس الحياة المزيفة، يقول الراوي:

ماذا أتكلمْ ؟

ليست عندي الرّغبةْ

فدماءُ الملكِ العادلِ فوقَ الخشبةْ

وأنا وحدي

...

أين الملكةْ؟

أين القاضي؟

---

(٨) د. حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر، ط٢، سلسلة "أصوات معاصرة"، العدد (٢٩)، مطابع الفارس العربي بالزقازيق ١٩٩٦، ص٢٤٣.

أين الحاجبُ؟

أين طبيبُ القصرْ؟

أين الـ ... ([9])

ولو تأملنا المقطع السابق لألفيناه صورة نفسية دقيقة للبطل / الفعل، البطل "الكل في واحد"، وهو مقطع استفهامي يستنفر أدوار هؤلاء وأولئك أين وجدوا، لا يبحث عنهم لأسمائهم، بل يعكس أدوارهم وتجاوز الأفول من فوق الخشبة، إلى خشبة البناء من جديد: حيث الملكة التي تعني: الشعور بالوطن والمواطنة، والقاضي: الذي يرمز للعدل، والحاجب الذي يُنادي بالحرية، والطبيب الذي يعني به المبضع القادر على بتر أدواء الأوتوقراطية (وهذه هي الجموع ((أو الرموز)) التي عضّدت بطل "الفتى مهران ٩٩"، بوعيها، وصمتها، وكلامها، وأنينها). وكانت شخصية "الفتى مهران" في مسرحية حسين علي محمد "الفتى مهران ٩٩" ممثلة لهذه الجموع، ونائبة عنها بطوائفها المثقفة والمقاومة.

([9]) السابق، ص٧٥.

٦-الحلم بالحرية والعدل للجميع:

تعد مسرحية "الفتى مهران ٩٩" انطلاقة واعية، أو محطة مهمة في المسيرة الشعرية لمؤلفها **حسين علي محمد**، فهي تستمد دلالتها من ألم طبقات المجتمع التي انهار تماسكها وقيدت أدوارها، وعلى الأخص الطبقة الوسطى، وقبلها الطبقة الدنيا المعذبة، والمسـرحية تتمحـور حول فكرة كيفية ممارسة الإنسان حقه في الحريات الأساسية خطـوة خطوة، ورأياً برأي، إلى بلوغ الذروة الدرامية باستعمال اليد العنيفـة بعد استنفاد الرأي العاقل وقد يقول قائل: هل هناك تشـابه بـين الفكرة التي طرحتها "الفتى مهران ٩٩" وبين بيت أمير الشعراء أحمـد شوقي القائل:

وللحريةِ الحمراءِ بابٌ بكلِّ يدٍ مضرَّجةٍ يدقُّ

فالفتى مهران بطل "الفتى مهران ٩٩" يطلب الحرية بضربـة خنجر صائبة!

ومن المعروف أن المثقف ــ والمبدع في الصّدارة ــ يميـل إلى الفكر العاقل، لا الفعل العنيف. لكن مؤلف المسرحية ــ في نصه ــ يقول: هيهات .. هيهات!، ومن يواجه قهر السلطة المعيش؟

لذلك منح الشاعر البطل فوق الخشبة هذا المعـنى الواسـع المسلوب!

لم يكن أبطال "الفتى مهران ٩٩" وحدهم شركاء في تلك الأدوار، بل انتظم معهم الراوي ـــ وهو على الأرجح مؤلف النص حسين علي محمد ـــ الذي يبدأ من حيث انتهى عبد الرحمن الشرقاوي، أي من نقطة الحلم "بالحرية والعدل" وقد وُفّق حسين علي محمد في طرح الحلمْ الاستهلالي على لسان شخصية الملك ـــ أي ملك؟ بل أي حاكم؟ ـــ في حلم خرافي آمر، يصوره الشاعر ـــ بعد توطئة ـــ على النحو التالي:

سيحدثكم عن حُلم أبصره منذ قليل

هل أتركه يحكي حلمه؟

مازال أمامي وقتٌ لأقول:

جفَّ النهرُ، وغاض الماء

في حلمِ للملك (العادلْ)

ـــ معذرةً ! هذا لقبه ـــ

فاجتمع الملك قليلا ورجالَ القصرِ

.. وأصدرَ في التوِّ بيانا

يطلبُ فيهِ من الشعبِ الطيبِ

أن يمتنعَ عن الشربِ من النهر[١٠]

وقد ألح مؤلف المسرحية على هذا الحلم الآمر من الملك (العادل) اسماً، (الظالم) صفة، يقول الشاعر في اللوحة الثانية من المسرحية:

مسرور: **قد شربوا من ماء النهر**

...

الملك: **أخرج من أفواههم النتنةِ ماءَ النهر**

وتترى نظائر الفكرة الظالمة غير مرة في النص، وهي رغبة الحاكم في امتناع الرعية ـ بل منعهم من الشرب من ماء النهر!، وفي اللوحة الثالثة أيضا إيماءة للظلم وللظالم تحديداً، لا يقصد التصريح بالملك اسماً وزماناً ومكاناً، وإنما الظالم أينما كان، وحيث وُجِد، فيقول عنه: الملك العادل .. الملك الميمون .. الملك الشيطان! أو بصيغة الجمع: الحكام اللقطاء، وهو يعني بالقطع زمرة الأوتوقراطية أينما وجدت[١١].

---

(١٠) السابق، ص١٢.

(١١) انظر السابق ص ص٤٨، ٤١.

وتتلاحق الفكرة هي هي، بمدلولها، مع اختلاف الطرح الدرامي، يقول الشاعر على لسان "مي":

مي: كانَ مصارعَ ثيرانْ

في كوكبِهِ المرِّيخيِّ الأسيانْ

فلماذا لا ينطلقُ الملكُ العادلُ في الليلِ إلى الحلبه؟

يتصارعُ فيها والثيرانْ؟

ولماذا يا زوجي مهرانْ

لا تتزعّمُ تلك الثيرانْ

في رحلتها من أجلِ الماءِ ـــ الحريةْ ؟([12])

لعل المقطع الشعري السابق قد أبان عن التمهيد المبرر للدور الذي ينتظر "الفتى مهران ٩٩" ليحسم الصراع بين الملك / الشعب، والأسد / الثيران([13])، لذلك وفق الشاعر المسرحي في التجويد البنائي المبرر بالفن، ومنه أن كان المقطع الأخير من المسرحية ذاتها

([12]) السابق، ص٤٨.

([13]) الثيران ـ كما هو واضح ـ ترميز إشاري مما يستعمله الأدباء بالإسقاط على مرموز إليه آخر: الثيران / البشر، الثيران / الشعب، الثيران / الرعاع ... إلخ.

محققا لذلك التمهيد، ولرجاء المظلومين فيمن ينوب عنهم؛ لقد شاق الجميع الماء / الحرية، الماء / الحياة الأفضل.

ولقد أقحم الشاعر **حسين علي محمد** شخصية المؤدب / المعلم = المثقف / السلطة، ليلح على امتداد لوحات المسرحية على فكرة مقاومة الشعب لتسلط الطغاة وقهرهم.

وقد تبدّى دور المؤدب في تلك الحوارية بينه وبين تلميذه (الملك)، يقول الشاعر في المسرحية على لسانهما:

المؤدب: **إنا اثنانْ**

في وجه الطوفانْ

الملك: **حقا يا أبتاه !**

لا يمكن أن يمضي الحالُ على هذا النحو

المؤدب: **عد يا مولاي**

عد للملكةِ والشعبْ

واعبرْ هذا الظرفَ الصّعْبْ !

واشرب من ماءِ النهرْ

ربما جاء من المناسب لغة "الظرفَ الصّعْبْ !" لأن كل سلطة زمنية لا تحسب، ولا تظن، أنها طارئة ـــ غاشمةً كانت أم عادلة ـــ

بينما وفق الشاعر أيضاً في استحالة أن يجف عطاء النهر، فلمـــاذا لا يشرب الملك مع الرعية "ماء الحياة / الحرية"؟.

٧-البطل ابن المدينة:

من هو البطل المنقذ الذي صارع الطاغية وتخلّص منه في دراما دموية في "الفتى مهران ٩٩" **لحسين علي محمد**؟ هل هو "رجـــل" في المدينة، رجل ما؟ أم هو استرفاد لشخصية "الفتى مهران" في المـــوال الشعبي؟ أم هو محاكاة فاعلة ومستمدة من تجربة "الفتى مـــهران ٦٦" بطل **الشرقاوي**؟

إن "مهران" **حسين علي محمد**، بطل "الفتى مهران ٩٩" أحـــد الأبطال الجدد، لكنه ـــ مع ذلك ـــ قديم / جديد، فـــــهو مثقـــف استخدم الحكمة في وقتها، والثورة في حينها، إنه رجل ما، ينـــــوب عن فئات الشعب، لم تُنبته قرية، بل هو رجل المدينة بكل تعقيداتهـــا العصرية، ولذا لم يتم التمهيد المطول لولادته، أو نشأته، أو الإلحـــاح على التهيؤ للفعل البطولي الذي نهض به في خاتمة المسرحية.

فالبطل الجديد في "الفتى مهران ٩٩" **لحسين علـــي محمـــد** أنموذج للبطل المقاوم بالفعل، وهو نتاج عصره، في حكمته واندفاعه غير المنظم، أما بطل "الفتى مهران ٦٦" **للشرقاوي**، فقد كان "بطـلاً مقهوراً، مزقه الصراع بين القلب والعقل، أو بين الحب والواجـــب،

فلم يكن سياسيا ناجحاً، ولا مقاتلا قويا، فقد تألم من أجل أعدائه، وحين قتل عدوه القائد أخذ يحادث سلمى بتأثر عميق"([14]).

لقد ظل البطل عند الشرقاوي حالماً، ومتردداً، ومقهوراً، وعاطفيا، بينما البطل في "الفتى مهران ٩٩" ــ مع ظهوره المباغت غير المبرر ــ يعد بطلاً، مصارعاً، منتصراً، في حكمته واندفاعه، ولا يعيب بناء شخصيته سوى ولادته الناضجة رشيداً قادراً على الفعل الدرامي، دون تدرج منطقي، بل يقدمه المؤلف فجأة، في قوله في النص على لسان الراوي:

آهٍ .. ما رأيكم الآن ؟
أنْ لحظى بفتاكمْ مهرانْ ؟([15])

وأرى أن هذا ليس كافيا كي يقنعنا المؤلف بميلاد الشخصية، وكانت لدى المؤلف الشاعر مساحة فنية وزمنية، ليتدرج في تقديمه، ولو على هيئة "المنولوج" في اللوحة الثانية المتخمة بتفاصيل كثيرة عن طغاة العالم، أو على لسان الراوي ــ شريك أبطال نصه جميعا ــ

([14]) د. ثريا العسيلي، مرجع سابق، ص٢٠.

([15]) حسين علي محمد: الفتى مهران ٩٩، ص٣٥.

الأهم الآن أن "مهران" بطل "الفتى مـــــهران ٩٩"، ولـــد راشـــداً وصموتاً؛ والرشد شدة، والصمت بلاغة وعدة!

لقد خبر أسرار اللعبة. يقول الشاعر على لسان بطله، كأنمـــا يُخفي قوته:

ميُّ ، سلمى .. !
يفعلُ اللهُ ما يشاءْ
صفتما الآنَ حلم شعبٍ
شاقهُ الحلمُ والرّجاءُ
ميُّ .. سلمى
يفعلُ اللهُ ما يشاءْ [16]

٨-الراوي ضمير الشخصيات:

يتدخل الراوي في البناء الدرامي لمسرحية "الفتى مـــهران ٩٩" تدخلاً ملحوظاً ومتكرراً، وهو تدخل محمود ومشروع في سياق بناء النص في هذه المسرحية الماتعة.

ومنه قول الراوي:

هل أعجبكم هذا المشهد

---

[16] السابق، ص٤٩.

.. بين الملك :عادلِ والزعماء التاريخيين ؟

لا تنزعجوا ...

فالملكُ العادلُ يتكلمُ أكثرَ مما يفعلْ

قد نشهدُهُ بعد قليلْ ...

يتجاذبُ معهم أطراف اللهوْ .. (١٧)

واللافت من استقراء السطر الأخير في المقطع السابق أنه يمنح الراوي مؤشرات الوعي والصدق والخبرة، وهي عوامل جديرة مع غيرها بالتناول والتنويه عند قراءة الأعمال الإبداعية؛ فالمحاورة الداخلية، وسبر الواقع، والتساؤل الساخر في المقطع لم يقله الراوي عبثاً، وإنما نستحصد منه ـــ ومن مداخلاته ـــ تتويجاً لضمائر أبطاله.

***

خلصنا في ضوء ما أسلفنا إلى حقيقة مؤداها أن البطل في "الفتى مهران ٦٦" للشرقاوي كانت تتنازعه الفأس والسيف، بينما نجده في "الفتى مهران ٩٩" لحسين علي محمد ممسكاً بالخنجر إمساكاً واعياً يتجاوز الحلم إلى الفعل الناجز، نائباً عن الجماعة حين فاض الكيل، وجف الضرع.

---

(١٧) السابق، ص٣٥.

ولقد تآزرت بقية الشخصيات في إطارها المرسوم مع الراوي، وعلى ترتيب احتفال الراوي بها: الملكة، والملك، ومي، وسلمى، ومهران، والوزير، والطبيب، والحاجب، والسياف، والقاضي، والمؤدب .. ولعبت أدوارها من خلال رؤية الشاعر (الذي يتقمص شخصية الراوي في النص المسرحي)، وإن لم يكن نصيب هذه الشخصيات متساوياً في حجم الدور، أو الكم(١٨).

ومما يُحمد للشاعر حسين علي محمد في مسرحيته، هذه الصور اللغوية المعتمدة بالأرقام، وكذلك الإيماءة إلى معاطف الكراسي في أرقامها ودلالتها أيضاً، مما يعني انتظام التتابع، والاستغراق في التبعية، والأرقام والألوان هنا تجسيد للسخرية، مع الإشارة إلى استكانة أو تهافت أو تقاعس من غابوا عن مقاعدهم؛ حتى وإن أحرقهم الطغاة .. يقول الشاعر مشيراً إليهم:

الملك: أصدرت الأمر

أن أذبحَ جمعَ الثيرانِ الهالكِ

---

(١٨) والمقام هنا مناسب للإشارة إلى سقطة مطبعية كبيرة ــ غير مقصودة ــ وهي غياب شخصية "مي"، ضمن تقديم الشاعر لشخوص مسرحيته، عند التعريف بها.

من مملكتي

في محرقتي

معاطف الكراسي: موافقون .. موافقون

الملك: (مسترسلا) أستولد نسلا خيراً من هذا الشعب !

معاطف الكراسي: هذا أفضل !

الملك: (مسترسلا) مملكة تسمع وتطيع

معاطف الكراسي: ....

الملك: لن أحتاج إلى مجلسكم هذا

ولذا، فسأبدأ أستولد نفسي الآن !

لكن قبل البدء ...

معاطف الكراسي: هل نخرجْ ؟!

الملك: لا .. لا

ليس الآن

يحسن أن أحرق جمعَ الثيرانْ

وكراسينا الخشبيةْ (مشيرا إليهم)[19]

٩-الزمان والمكان:

---

(١٩) السابق، ص٦٩، ٧٠.

لقد كاد حسين علي محمد في مسرحية "الفتى مهران ٩٩" أن يعصف بوحدتي الزمان والمكان في العمل المسرحي، إلا أننا يمكننا تأويل زمن النص على أنه أية حقبة زمنية في العقود الأخيرة من القرن العشرين، أما المكان فقد أومأ الشاعر إيماءات نادرة دالة، فهو يشير إلى دولة تستطيع معرفتها من خصائصها الذاتية، ومن سمات الحاكم والمحكومين، والإسقاط فيما يلي هو ما لا يقصده الشاعر في قوله على لسان الملك:

إني مولودٌ في المريخ

مخلوقٌ مريخي

كنت مصارعَ ثيران

لكني حين هبطت إلى الأرض

كي أحكم دفتها حتى لا تتأرجح أكثر

حتى لا تسقط في بحر التيه

أبصرت الناسَ كناس في المريخ

لا فرق !

لم أشعر بالغربة![٢٠]

---

(٢٠) السابق، ص٢٦.

والمتأمل المدقق لن يجد المكان في المقطع السابق، وإنما باستقراء الأسطر الشعرية الدالة في النص المسرحي على امتـــداد اللوحـــات الخمس، يستطيع معرفة مكان الحدث وزمن وقوعه([٢١]).

١٠-عن بعض الشخصيات:

وإذا كان الشاعر حسين **علي محمد** قد اســتعاض بإيمــاءات رامزة لوحدتي الزمان والمكان، فإنه لم يُغفل الإشـــارة إلى الزعمـــاء التاريخيين أمثال: **هتلر، موسيليني، نابليون، شجر الدر،** وغـــيرهم كأمثلة للأنانية والعدوانية.

ومهما كانت شهرة تلك الشخصيات، (أو نبوغها وتفردها!) فإن إيرادها في نص المسرحية أضاف إليها قيمة فنية مهمة، "وســواء أكانت الشخصيات تخييلية، أم مرجعية، وسواء أحضرت الشــخصية بأفعالها وأقوالها أم غُيِّبت عن النص فهي الوحدة المفصليـــة المخولـــة بالنطق باسم الشخصية والنص، والشخصية لا تتحدد مـــن خـــلال الأبعاد الجسدية والنفسية فحسب، وإنما تتحدد من خـــلال الـــدور

([٢١]) تنظر صفحات ٤٥،٤٦،٤٢،٤٠،٣٢ من مســـرحية "الفتـــى مهران ٩٩".

الذي تقوم به، ومن خلال الفعل والوظيفة معاً؛ تشييء الإنسـان في النص، أو تشخيص الشيء في النص"([٢٢]).

وما أورده صاحب "الفتى مهران ٩٩" من شـخصيات قـد لعبت أدوارها، ووظف انتخابها في البعدين الأدائي والفكري، يجعـل القارئ تنتابه الحيْرة ويتساءل عن الوزير الأوحد في النـص. مـن يكون؟ وأي وزير يقصده المؤلف؟ إنه ليس رئيس الوزراء، أو الوزير الأول، وإنما لا نجد تفسيراً سوى كونه مقرباً من السـلطة، وأحـد أصحاب المشورة؛ تُفصح عنه تصريحاته في النص، ومفردات: النبـأ، الخبر، أبلغك، جئتك ... وغيرها (لعلها إشارة لـوزارة أحاديـة، سيادية، كثيرة الكلام، قليلة الفعل، لكنها تظل خبيثة)، والروعـة في كونها أحادية مما عمق دراما السلطة الأتوقراطية في وصف رموزها.

أما شخصية "الملكة" فقد جعلها الشـاعر بمثابـة المعـادل الموضوعي للخصوبة المنتظرة أمام جدب الملك وعقمه، فهي المـرأة / الوطن، وهي المرأة / الخير، والمرأة / ميلاد الحق، وهي ــ كمعظـم قرينات الحكام ــ محبوبة من الشعب من خلال ريـادة الأعمـال

([٢٢]) د. صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة "عالم الفكـر"، عدد خاص عن "النظرية النقدية الحديثة"، ط وزارة الإعـلام، الكويـت، ص٤٤٥،٤٤٦.

الاجتماعية الإنسانية؛ لذلك صوّرها الشاعر تصويراً نفسيا دقيقاً إذ تنحاز للجماعة المظلومة، أما البحاث في العلوم الاجتماعية وفي نظريات صراع الأجيال والطبقات فأمامهم فرصة موازنة حقب زمنية مختلفة، أو ظهور طبقة واختفاء أخرى، مع بروز طبقة وانسحاق أخرى، من حيث الطبقة والمهنة ... وغيرها.

وفي ضوء ذلك وفق **حسين علي محمد** في اختيار الطبقات الاجتماعية والمهنية لشخصياته؛ التي جاءت ممثلة للمثقفين في أغلبها، باستثناء الحاجب والسياف.

وعلى الوجه الآخر، يُمكنك أن تُطالع شخصيات "الفتى مهران ٦٦" **للشرقاوي**، فهي شخصيات تنتمي إلى أكثر من طبقة وأكثر من مهنة، مثل: العبيد، والفلاحين، والعسكر، والمفتي، والتاجر ... وغيرهم، مع الحاكم.

إن الوعي الطبقي في النخب المثقفة الجديدة عند الشاعر **حسين علي محمد** صوغ مقصود لمستويات اجتماعية واعية إزاء مواجهة السلطات الغاشمة. لقد تصدّعت الطبقة الوسطى في العقود الأخيرة في ظل النظام العالمي الجديد، و لم يعد قادرا على مواجهة السلطة سوى النخبة المثقفة، طال الصراع أم قصر.

١١-اللغة في "الفتى مهران ٩٩":

إن دراسة مستقلة تتتبع لغة "الفتى مهران ٦٦" للشرقاوي، سوف تفصح عن أوجه تقاربها في المستوى والدلالة مع روايته النثرية "الأرض"، أما "الفتى مهران ٩٩" لحسين علي محمد فاللغة الشعرية كانت لغة بينية وسطى، لم تترل إلى العادي والخطاب المألوف، و لم تحلق في سماوات لغة الشعر، هذه اللغة الوسطى القريبة من لغة المسرح كوّنت البناء اللغوي الأغلب في نص المسرحية، ومنه:

الملكة: قد سمع اللهُ نداءكْ

هاأنذا بين يديكْ

قبلني يا ملكي الطيب

أطلقْ في جنة خدي .. عصفوريْ شفتيْكْ(٢٣)

ومثل ذلك الاقتدار اللغوي أيضا في قول الشاعر:

الملك: ما كنتُ أظنُّ الملكةْ

تتكلّمُ تلكَ اللغةَ الفظّةْ !

أين اللغةُ اللينةُ وأين حريرُ اللفظةْ ؟(٢٤)

---

(٢٣) حسين علي محمد: الفتى مهران، ص٥٤.

إن تصعيد البذرة الدرامية المسرحية (ألا يشرب الشعب من ماء النهر) في سياق متتابع لمشاهد ولوحات "الفتى مهران ٩٩" كان البذرة المُلغزة والأقسى، كان الموات / الحياة ... والموت يعني الحرمان، والجفاف، والقيد، في مقابل الحياة التي تعني الإشعاع، والخير، والحرية. ذلك ما طمح إليه الشاعر **حسين علي محمد** في مسرحيته الشعرية الجديدة "الفتى مهران ٩٩ أو رجل في المدينة"، ويقيني أنها جاءت متماسكة فكرة، ولغة، وبناءً وفنا، قال تعالى: "وجعلنا من الماء كل شيء حي". صدق الله العظيم.



الفصل الثانى

البـــطـــــــــل

بين التجريب والواقع والخيال والعبث

البطل بين التجريب
والواقع والخيال والعبث
نظرات في مسرحية «بيت الأشباح»

(١)

توطئة:

كانت أطروحة الشاعر **حسين علي محمد** للدكتوراه عن "البطل في المسرح الشعري المعاصر"([1])، وكانت أزمة البطل عنده سياسية في الأساس، كان هذا في المستوى النقدي ـــ فماذا في حسه الإبداعي في مسرحيته الجديدة "بيت الأشباح"؟.

إن "بيت الأشباح" عمل فني تجريبي، استطاع **حسين علي محمد** أن يتجاوز من خلاله أدبيات المسرحية الشعرية الكلاسيكية إلى آفاق من التجديد المتنوّع، فالمسرحية كنص شعري مسرحي

([1]) لمزيد من التفاصيل يُنظر للدكتور حسين علي محمد الدكتوراه المخطوطة، كلية الآداب ـــ جامعة الزقازيق (فرع بنها)، ويُنظر كتاب "البطل في المسرح الشعري المعاصر"، ط٣، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

تجمع بين الخيال الفانتازي والعبث، مع إمكانية مدهشة لتحريك اللوحات المسرحية في منطق تسلسل الأحداث الرامز إلى الواقع المعيش.

إنه في مسرحية **"بيت الأشباح"** يتكئ على التراث فيقدم لنا مسرحية عن ملك شهير هو "خوفو" ـ صاحب الهرم الأكبر ـ. فهل التزم المؤلف بالإطار التاريخي لبطله، أم حرّكه في إطار معاصر ليسوق من خلاله رؤيته للواقع الذي يُحاصره؟

هذا ما سنراه في قراءتنا للمسرحية.

الواقع الاجتماعي:

نلمح بعض الإشارات التي تعكس أصداء الواقع في مسرحية "بيت الأشباح"، ففي فترة إنتاج وكتابة هذا العمل شهدت مصر خروج الكثير من الرجال للعمل في الدول الخليجية، وبعض الدول العربية الأخرى ـ كاليمن والعراق وليبيا ـ وتَرْك أُسرهم في الداخل.

وقد حاولت المسرحية أن تشي إلى إشكالية اجتماعية ظهرت في بعض المجتمعات التي صدّرت العمالة المشار إليها في الفقرة السابقة، وهي غياب الرجل عن ذويه أوأسرته وموطنه الأصلي لفترات طويلة. وليس من شك أن بعض مظاهر تلك الإشكالية ظهر

في جنوح الأولاد أو انحراف الزوجة، مع غيرها من المشاكل الأسرية والعائلية، و لم يعمّق النص المسرحي "بيت الأشباح" تلك الظاهرة، وإن أشار إليها.

يقول **حسين علي محمد** على لسان الملك إذ شاهد النساء يعملن:

الملك: لكن قل لي
ماذا تفعلُ تلك النسوهْ
والأزواجُ بعيدونْ ؟
هامان: يُفلحن الأرضَ ويُخرجن الماءَ من الجُبْ
لكن ما يحزنُني يا موْلايْ
تلكَ النظرةَ في أعينهنّْ
نظرةَ من يفتقدُ الحبّْ ! [٢]

ولعل الشاعر بهذه الفقرة الشعرية يشير إلى ما رآه في فترة عمله باليمن (١٩٨٥-١٩٨٩م) حيث كان النسوة يقمن بالأعمال

---

[٢] حسين علي محمد: بيت الأشباح ومسرحيات أخرى، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م، ص١٢٠.

المذكورة في قول كاتم السر، بسبب هجرة أزواجهم للعمـــل في دول الخليج، وبخاصة في السعودية.

إن الملك أو البطل الانطوائي السلبي (البطل منعزلاً) عن الناس في الصحراء، والبطلة النقيضة له (الملكة / الأرض / الخصب) هـــي المعادل الموضوعي لانطوائه وعقمه، لذلك كانت في وعيها وسلوكها تريد إرواءها، وإرواء الأرض الزراعية (الذات والمجموع!).

***

في رسم الشخصيات:

١–الراوي:

من اللوحة الأولى يلمس القارئ أن النص المسرحي لم تفلـــت عناصره الفنية من قلم الشاعر، فالمداخلات، والعنـــاصر المســـرحية وُلدت مُتخيَّلة وناضجة من حيث اختيار الأماكن ووصفها، والرسم النفسي للشخصيات، قبل التخاطب المسرحي الحواري، وقد أجـــاد **حسين علي محمد** ذلك مستفيداً من تجاربه المسرحية السابقة ([٣]).

([٣]) له ثلاث مسرحيات شعرية مطبوعة قبل هذه المسرحية، هي: الرجل الذي قال (١٩٨٣م)، والباحث عن النور (١٩٨٥م)، والفتى مهران ٩٩ (١٩٩٩م).

وإن دوران الحوار الشعري المسرحي على ألسنة شخصيات قليلة أمكن للقارئ عملية المُتابعة وسبر ملامح كل شخصية على حدة، وهي شخصيات: **الملك**، و**الملكة**، و**الحاجب**، و**الشاعر**، و**أمين البلاط**، ولا يغيب عن فطنة القارئ أو المشاهد من بعد أن الراوي على الأرجح هو صوت مؤلف "بيت الأشباح" ــ وهذا واضح في النص ــ ودوره في البناء المسرحي لم يكن باهتاً أو هامشيا، فقد جاء في اللوحة الأولى (١٠) مرات، ثم اختفى طوال اللوحة الثانية، ثم ظهر في اللوحة الثالثة مع بداية الفصل الثاني مرتين، وهما على قدر كبير من المداخلة الفنية، ولا يُطالعنا الراوي في اللوحتين الرابعة والخامسة، ثم يختتم **حسين علي محمد** مسرحيته باللوحة السادسة دونما حاجة إلى الراوي، ذلك أن الذروة الفنية بلغت منتهاها في الشخصيات الرئيسة، في ضوء ذلك ألمحنا الإشارة إلى شخصية الراوي.

٢–الملك:

إننا نلاحظ أن الشاعر في هذه المسرحية لم يلتزم بالإطار التاريخي الذي عاش فيه خوفو وبنى فيه هرمه الأكبر، وإنما قدّمه شخصية حاكمة مُعاصرة معقّدة، محبة للعزلة ، متسلّطة، وجعل "خوفو" غير مقدر للكلمة، عنينا، قائلا:

فهو محب للعزلة:

لا تعجبُهُ ضجّاتُ السوقةِ في الطُّرقاتْ

أو في الحمّاماتْ

أو في الساحاتْ

ولهذا ترَكَ البنّائينَ الأغواتْ

ينون الهرمَ الأكبرْ

إذْ أبصرَ جمعهم الصَّاخِبْ

لا يتحاورُ بالكلماتِ / الكلماتْ

بلْ يرجمُ بعضَهْ

بالأحجارِ / الكلماتْ[٤]

ورغم مداعباته التي تتخلل المسرحية، فإن المؤلـــف يقدّمـــه متسلّطاً متجبّراً، يقول كاتم السر:

هلْ أحَدٌ في مصرْ

يقدرُ أن يرفَعَ رأساً

في حضرةِ فرعونْ ؟

هل يرفعُها حتى يقطفَها هامانْ؟ [٥]

---

[٤] حسين علي محمد بيت الأشباح، مرجع سابق، ص٩٩،١٠٠.

وهو (أي خوفو) غير مقدِّر للكلمة ودورها في بناء المجتمع أو الفرد، يقول للشاعر الذي جاء يهنئه في عيد مولده:

مازال أمامكَ وقتٌ

تلهو فيهِ بالشعرِ وبالأوزانْ ..!([6])

فالشعر عنده مجرد لهو، وكلمات لا معنى لها يلهو بها الشعراء في أوقات الفراغ بين الجد وأعباء الحياة!!.

وهو يتذوق الشعر أحيانا، ويظن على أنه قادر أن يخدع به النساء:

داعبتُكِ

كي أُثبتَ لك

أني أقدرُ أن أستهويَ كلَّ النسوهْ

بالمعسولِ من الكلمات

والشّاردِ والنّادرِ من هذي اللّفتاتْ

لو شئت !([7])

([5]) السابق، ص١١٥.

([6]) السابق، ص١١٦.

([7]) السابق، ص١٣٠.

وهو يُحاول أن يؤلف الشعر الرصين في ذكر هواه الغـــارب، فيقول:

مضيْت، فكيْفَ سأمزجُ بينَ الغمامِ الندي
وجُرحِ السهولِ التي بشّرتْ حبَّنا بالغَد ؟
فيا كوكباً قد أضاءِ وأشرقَ في معْبدي
تعاليْ إلى حبِّنا المستحيلْ!
سأُلقي إليْكِ مساءً بشعري، ويَشهدُهُ حبُّنا
وصوتكِ بوْحُ العصافير شقشقَ ها دربُنا
ومن شفتيَ يُرعِدُ الملحُ: لا تبْعُدي عن هنا
غناؤكِ فاتحةٌ للفصولْ!
تغيبُ فأسألُ:هلْ يختفي البحرُ في شعرِها؟
وتقطِرُ عطْراً ونوراً، فأغرقُ في أسْرِها
أكانتْ كتاباً يُغلّفُهُ الغيمُ في سِحْـــرِها
ويشهدُ للحبِّ معنىً جميلْ!؟(٨)

---

(٨) السابق، ص١٤٤،١٤٥.

لكن مأساة هذا الملك أنه عقيم، غير قادر علـــى الإنجــاب، ويزيد من حُرقته الأنوثة الصّاخبة لزوجته الملكة التي تشير إلى مأساهما معه إشارات لاذعة، مثل قولها له:

ولماذا أجدُكْ

(في مرارة)

...

تبني الأهرامات الكبرى والصُّغرى

حتى تسعَ الموتى

أوَ تنسى قبرَ امرأتِكَ مهجوراً

يفغرُ فاهْ؟[9]

ويبدو الملك حزينا وهو يقول لامرأته في نبرة تنطـــق بكـــل الأسى:

يبدو أني لنْ أُعطيَكِ وريثاً للعرْشْ[10]

ثم تبدو السخريةُ المرة في نهاية هذا العمل، وهو يُحـــاول أن **يُخالف فطرة النوع البشري**، ويتبادل معها الأدوار فيكون امـــرأةً،

---

(9) السابق، ص١٣٤،١٣٥.

(10) السابق، ص١٤١.

وتكون هي الملك / الرجل. لكن المرأة التي تشوقت للإنجاب **ترغب في أمين البلاط الذي أنجب ستة من الأولاد**، وتحسده على هناءته مع زوجه وأولاده، ولذا تُصمِّم على قتل الملك وحاشيته.

إن المملكة — أو دورة الحياة في هذا العمل المسرحي — مُختزَلة في الوزير والحاجب والشاعر وأمين البلاط. والملكة ترى في أمين البلاط صورة الحياة الحقة (هل لأنه ينتمي إلى الشعب المحكوم صاحب الخصوبة والاستمرارية في ميراث الأرض؟) ومن ثم فإنها ترى — لكي تستمر الحياة — يجب إبعاد أعداء الحياة وإزاحتهم من الوجود:

وتعبر الملكة عن نظرتها تلك بقولها:

لن نحتاجَ رجالاً من أخشابْ
فليُقتلْ ذاكَ المجنونُ العنِّينْ
(ساخرةً) الملكَ الأعظمَ "خوفو"
وليُقتلْ حاجبُهُ
وليُقتلْ هامانْ
حاملُ أسرارِهْ
وليُقتلْ شاعرُهُ الكذّابْ
لنْ أستبْقِيَ إلا خادمَهُ الصّامتْ

ولتبْقَ الملكةْ

كيْ تُنجبَ مِلِكاً آخرْ!!([11])

وقد نجح الشاعر في رسم شخصية "الملك" بأبعادها النفسية والشخصية، فالبطل منطوٍ، ثرثار وعنيف مع أسرة بلاطه، جبان ضعيف مع الملكة ذلك لأنه عنين، والملك في المسرحية يقعي مع أفراد بلاطه في الصحراء، بينما رعيته بعيدة عنه، وهي مفارقة ذكية أراد بها المؤلف ابتعاد البطل عن تحقيق أحلام رعيته ورعاية مصالحهم؛ فالشعب هنا موجود، يُلاحق البطل وحاشيته بالرغم من عدم وجوده في الزمان والمكان المتخيلين.

أين الشعب؟ تساؤل محير، ملغز من صنيع **حسين علي محمد**:

الملك: يا هامان

سوقُ الشعرِ انفضّ

وسوقُ السَّمَرِ انفضّ

فدعْنا نبحثْ عنْ سوقٍ آخرْ

فيهِ أُبصِرُ شعْبي في الصَّحْراءْ

وبدون "رتوشْ"

([11]) السابق، ص١٥٨.

...

أين السوقْ ؟ (12)

والبطل / الملك / الفرعون عاجز عن ري الملكة، فليبحث عن امرأة أخرى، لكنها لن تكون غير الملكة المتخفية في زي السوقة، فلا تقع العين في أطراف الصحراء إلا على الأبطال أنفسهم من بداية اللوحة الأولى إلى إسدال ستار الختام، وهُنا يُجابه الملكُ الملكةَ / المرأةَ بعد فاصل من الغزل الفج:

الملك: مين يشتري مني
زوج الحمام البِنّي ؟

...

المرأة: إنّك رجلٌ وقِحٌ ترثارْ
لا تخْجلُ حينَ تُعاكِسُ سيدةً
في عمْرِ المرحومةِ أمّكْ !

الملك: أمّي مازالتْ حيَّةْ

المرأة: أيْنْ ؟
هلْ تُخفيها عنّي ؟

---

(12) السابق، ص124.

(متلعثمة)

أقصد عن شعبِكْ ؟ ([13])

٣-الشاعر:

قدّم مؤلف "بيت الأشباح" شخصية الشاعر في صورة كاريكاتورية ساخرة، مع أن المؤلف ينتمي بحكم موهبته إلى قبيلة الشعراء، وليس هناك من بد في تقدمته ونظرائه في مجلس الملك إلا من خلال تعرية فئة من الشعراء عرفت بالتسلق أو النفاق، ومن آيات ذلك الوقيعة والكذب، وتصديق ما لا يُمكن تصديقه، وربما لجأ حسين علي محمد إلى تصوير مثل تلك الفئة ليفضح تهافتها وضعفها في منظومة النظام، واشتراكها مع الحاكم في تزيين الواقع، أو تزييفه وفقاً للأهواء، وللقارئ أن يُشاركنا الرأي في مثل هذه المداخلات من اللوحة الثانية على سبيل المثال:

الحاجب: مولاي الفرعون

بالبابِ ثلاثةُ شعراءْ

يبغونَ مشاركةَ الفرعونِ الأكبرْ

في أعيادِ الميلادْ

([13]) السابق، ص١٣٠.

الملك: قُتِل الخرّاصونْ

الحاجب: أعلمُ

هُمْ كذّابونَ ، وخُبثاءْ

لكنْ يا موْلايْ

نحنُ نُحبُّ الكذّابينَ من الشعراءْ ! ([14])

وتبلغ السخرية مداها في وصف شخصية أحد هؤلاء الشعراء، من هيئته يقول الشاعر في وصفه: "ينحني ، يدخل الشاعر يلبس ثياباً رثة ، مرقعة ، أقرب إلى ثياب المهرج"، ويبلغ تحكم الملك بالشاعر فور إتمام مدحته، فيقول الملك: (مغمغماً في ثورة)

هلْ هيَ جبْهتُكَ الشمّاءْ

أمْ جبهةُ أمّكْ ؟ ([15])

وكنت أود من حسين علي محمد أن يسترفق بمثل هؤلاء الشعراء الجبناء المنافقين، فكفاهم ضعفهم ومخافتهم ونفاقهم، أما أمناء الكلمة / الرسالة فهم حداة في وعي واعتداد.

([14]) السابق، ص١١٣.

([15]) السابق، ص١١٥.

٤-هامان:

وقد وفق الشاعر في رسم الصورة الماثلة لمثل شخصية "هامان"، فهو كاتم أسرار الملك ومستشاره، والمنافح عنه، ومهما كانت شخصية الملك في عزلتها وسلبياتها، فهو معه، في سائر مواقفه، والمقطع الحواري التالي يُعبر عن إجادة الشاعر في رسم طبيعة العلاقة بين الملك وكاتم أسراره، يقول الشاعر على لسان هامان والملك:

هامان: إني كاتمُ أسرارك يا موْلايْ

لكني لا أفهمُ شيئاً

من لعبتكَ مع السيدةِ الملكهْ

(في توسل)

أرجوك

أخرجْني منْ قَفَصِ الحيْرهْ

الملك: ماذا تبْغي يا جنرالَ الوقْتْ ؟

هلْ تبْغي بعضَ هواءْ

حتى لا تتسمَّمَ في هذا القمقمْ ؟

هامان: أجلسُ خلفَكَ في فردوْسِكْ

أنْعمُ باللفظةِ والحرْفْ

مِنْ فيكَ الملكيّ

أَتمتّعُ ــ قبلَ الناسِ ــ بوحْيِ خيالِكْ

إنكَ أشعرُ شعراءِ العصْرْ

أكثرُهمْ قرباً منكْ

يتعثّرُ في أذيالكْ ..

أوْ يكْبو في تيهِ خيالِكْ

الملك: يبدو أنك تهزلُ في أقْوالِكْ[١٦]

***

(٢)

الحلم العبثي:

في اللوحة الرابعة من "بيت الأشباح" أنموذج رائع متخيّل، نموذج يجمع بين العبث والفنتازيا، ذلك أن الملك العنين يُفصح عن رغبته في تبادل النوع البشري مع الملكة؛ فيُخرجه **حسين علي محمد** من مكنون حلمه العبثي فيذكر:

كنتِ الملكَ ، وكُنتُ الأُنثى

كانتْ يديَ الناعمةُ الملساءْ

---

(١٦) السابق، ص١٣٥،١٣٦.

لا تقدرُ أن تحملَ حجراً

أوْ رمْلاً

أقعيْتُ وأبصرْتُ الظلّيْنِ على الأرضْ

ظلُّكِ ظِلُّ مليكٍ فاتِكْ

ظلّي أُنثى

فلماذا لا تبْقينَ المللكَ الأعظمَ خوفو ؟

.. ولماذا لا أبْقى الملكةْ ؟ (١٧)

ويتحوّل الحلم المزعج إلى مجابهة بالأفكار من الملكة إذ تضغط على مركّب نقصه أكثر، فتقول:

الملكة: ولماذا لا نبقى مثل الناسْ

أنتَ الرجلُ ..

أنا المرأةْ ؟ (١٨)

إذن فالخيال يندمج مع الكلمة العبثية، ثم يتآزر مع الحالة الراهنة للملك النائي عن شعبه في أطراف الصحراء، وكلها عوامل معقولة ومبررة، نجح حسين علي محمد أن يوثّق روابطها، ويُشخّص

---

(١٧) السابق، ص١٤٢.

(١٨) السابق، ص١٤٢.

عللها، ومن ثم نجد معه تفسيرات لبيت الحاكم المتوهَّم، أو الظل الشبح في قيعان الصحراء وأطرافها، والإسقاط التاريخي للملك خوفو، الأعلى رمزاً الأدنى مسلكاً وواقعاً، فهو تجديد في دماء النص، أتاحه الشاعر لنفسه في ضوء التحريب الفني المقبول.

تدفُّق الحدث وحبكةُ مساره:

وتُراود الملكة أمين البلاط، وتحاول أن تستميله، وتبدأ من مفتاح شخصيته الذي تُدركه، فهو ينتمي إلى فئة المثقفين، ويتمتّع بالخصوبة، فلِم لا تُراوده عن نفسها، لقد ضاقت ذرعاً بالملك العنّين، وتُشير المسرحية إلى ذلك، ومنه:

الملكة: (تغمض عينيها) قل .. أمتعني بحكاياتكْ

فلعلّكَ تُحسنُ في القولْ

حتى أستصفيكَ لنفسي

أمين البلاط: معذرةً أيتها الدُّرهْ

ستكون حَكايا المرأةِ طبقَ الليلهْ

فألذُّ حكايا الشعراء

ما يترصّعُ بالمرأةِ والإغواءْ !

الملكة: (تسمع بكل جوارحها)

أمين البلاط: كان ياما ...

كانْ ([19])

وفي اللوحة الخامسة يكثّف حسين علي محمد الحدث، ويبلغ بنا معه ذروة التعقيد الدرامي، فالملكة وأمين البلاط يتناجيان:

الملكة: طفلُكَ يتحرّكُ في أحشائي .. يا حبي !

فمتى نتزوّج؟

أمين البلاط: (مداعباً) هلْ قمري الأخضرُ يحملُ باللمْسْ ؟

(في جد) لا أذكرُ أنّي جالستُكِ منفرداً

منْ عدةِ أعوامْ

منْ تلكَ الليلةْ

إذْ كنّا نتجاذبُ أخبارَ الشعراءْ

الملكة: (في غنج ودلال) فتذكّر ...

أمين البلاط: (ضاحكاً) هلْ أحملُ وزْرَ خطيئةِ غيْري ؟

استرْ يا ربّْ ([20])

والحوار في اللوحة الخامسة يُفصح عن إقدام وإحجام؛ فأمين البلاط يحمل الوفاء لسيده، ولا يقدر على حمل تبعات حمْلٍ متوهَّم،

([19]) السابق، ص١٤٧.

([20]) السابق، ص١٥١،١٥٢.

فيه من الظن أكثر مما تُنادي به الملكة بحقيقته أو نسبته لأمين البلاط، وهو في نظرها طوال اللوحة الرابعة الجبان، خائن الحب، والوفي لبيت الأشباح والبلاط وسيده وأعوانه.

وتثور الملكة، وتُحاوره بالحسنى، المرة تلو المرة، لكن الأمين يتردد بين الوفاء للملك وبلاطه، وبين الاعتراف القسري بأمر محلل، يقول الشاعر على لسانه:

أمين البلاط: أُقسمُ يا حبي أني لمْ أقربْكْ

مَنْ دنَّسَكِ إذنْ ؟

يا ويلي !

يا ويلي !

الملكة: طفلُكَ في أحشائي

يرفسُني صبحاً وعشيا

إنْ لمْ تمنحْهُ اسمكْ

فسأقتُلُ هذا التمثالْ

سألوثُهُ في الصفحاتْ (٢١)

---

(٢١) السابق، ص١٥٣.

والقارئ أو المشاهد لمثل ذلك النص / العرض سيكتشف أن الشاعر قد أجاد إحكام الحبكة الدرامية،ومن ثم فإن الانفراج أو الحل، لن يتأتى إلا من خلال منطق الحدث ذاته، وانغماس الشخصيات الرئيسة في "بيت الأشباح" كما سنرى.

و لم يُغادر الشاعر اللوحة الخامسة إلا والملك قد أُخبر، بل قد شهد بعينيه خادم بلاطه وأمينه في مخدع امرأته، هيهات .. هيهات .. وتبدأ اللوحة الأخيرة (السادسة) من "بيت الأشباح" بغواية أخرى، أو استدراج آخر من الملكة لأمين البلاط، ومن ذات مفتاح الشخصية ندلف إلى شخصيته الأدبية، التي تشي باستثارة إشباع الرغبة، حيث غادر زوجته من شهرين إلى الصحراء:

الملكة: بِمَ تَهْذي ؟
كمْ تشتاقُ إلى زوجكْ ؟
أمين البلاط: شوْقُ الماءِ إلى الصَّحْراءْ
حتى يُعطيَها الخصْبْ ([22])

وتكشر الملكة عن أنيابها، فهي في موقف لا تُحسد عليه، بلاط حاكم متوهم في الصحراء، وبيت من أشباح، والملك الحاكم

([22]) السابق، ص١٥٧.

عنين، وأعوانه ضعفاء، حتى حبها بين أفراد بيت الأشـــباح حـــبن وسراب، لا بد من الري / الرغبة / الخصوبـــة، وفي ســـبيل ذلـــك ستحتاج الملكة إلى إزاحة من يقفون في طريقها:

(مستمرة) لن نحتاجَ رحالاً من أخشابْ
فليُقتلْ ذاكَ المجنونُ العنِّينْ
(ساخرةً) الملكَ الأعظمَ "خوفو"
وليُقتلْ حاجبُهُ
وليُقتلْ حاملُ أسْرارِهْ
هامانْ
وليُقتلْ شاعرُهُ المدَّاحُ الكذَّابْ
لنْ أستبْقِيَ إلا خادمَهُ الصَّامتْ
ولتَبْقَ الملكةْ
حتى تُنجِبَ مِلِكاً آخرْ !! ([٢٣])

ويُوفق الشاعر حسين علي محمد في الإمساك بخيوط الحـــدث التي تتنامى إلى أن تصل إلى الذروة، حيـــث ينتظرهـــا القـــارئ أو المشاهد، ذلك أن الصراع النفسي والدموي قد تأجّج بين أبطـــال

([٢٣]) السابق، ص١٥٨.

"بيت الأشباح"، وها هو "هامان" يُدافع عن الملك، ولو قتل الملكة بتصوية خنجر طائشة، بينما خادم الملك وأمين بلاطه الوفي، المتردد بين الحب والطاعة لا يقدر على الإمساك بالخنجر ليقتل رؤوس البيت الملكي "بيت الأشباح" لينفرد بالملكة، وقد استطاع **حسين علي محمد** تكثيف المشهد الختامي، حين جسّد مقاومة الملكة للموت في حضور الملك العنين، وكاتم أسراره "هامان" المدافع عنه، وبطلها المرجّى أمين البلاط، يقول الشاعر على لسان الملكة:

الملكة: لنْ يبقى في مملكتي إلاّ أنت
كنْ ملكاً .. واقتلْهمْ
وتزوّجْني ([24])

وتشرق شمس النهاية، وتستحيل الأشباح إلى دخان مع حريق النهاية، حيث بدأ أمين البلاط يمتلك الجرأة المنتظرة على ضوء نداء الملكة وهي تستحثه:

الملكة: اقتلْهُ تكنْ ملكاً
تلبسْ تاجَ الدّولهْ
وتُضاجعْ أرملةَ الفرعوْنَ ، وتُنحبْ شعباً

([24]) السابق، ص١٥٩.

فيهِ يمتزجُ الطينُ الأرضيُّ بسرِّ الرُّوحِ الأعظمْ
اقتلهُ ..
اقتُلْهُ ..
وتزوَّجْني! ([25])

***

(٣)

ملامح فنية في "بيت الأشباح":

أجاد حسين علي محمد توظيف الفكرة الخيالية في "بيت الأشباح"، وهي فكرة متوهمة من فيض خياله الممتزج بوعي تجريبه، ذلك أنه عصف بوحدة المكان الواقعي عصفاً تاما، واستعاض عنها بمكان يرمز لبيت الحاكم([26])، هيهات .. لقد كانت الأبطال مع الحاكم في النص تُخاطب ظلها (السراب / الأشباح) عند أطراف الصحراء في غيبة عنصر الإنسان / الشعب، وهو تحوير من مؤلف

([25]) السابق، ص١٦٠.

([26]) في معتقدات أغلب شعوب العالم تترسب الحكايات والأساطير المتخيلة حول المقابر، والشواهد الأثرية، وفي ضوء ذلك نتفق ورؤية الشاعر في فكرته أن يتحول البيت الحاكم إلى بيت الموت في الصحراء حيث الأشباح الإنسية والوهمية وما يدور حولها من إسقاط.

النص في الالتزام بالوحدات الأساس. لذا ألفينا "خوفو" في تجربة "بيت الأشباح" ملكا انطوائيا عنينا، وهي عبثية متعمّدة، لا تستند إلى وثيقة تاريخية أو واقع تاريخي، ومن ثم تفوّق حسين علي محمد وهو يُحكم البناء الفني، أو على الأخص الحوارات التخاطبية المتقنة من البداية إلى النهاية.

أما لغة النص فهي اللغة الشاعرة الوسطى، وفيها اقتراب من لغة العرض المسرحي، ولم يُقدِّم الشاعر في الفصول الثلاثة أية تعقيدات لغوية، فلم ترد جملة أو لفظة في حوار ما تدل على الصعوبة أو التقعّر أو اللغة المحكية، اللهم إلا في المطلع الغنائي الغزل، على لسان الملك، وهو يُطارد امرأة تحمل زوج حمام في السوق، وهو القائل:

مين يشتري مني
زوج الحمام البِنّي ؟ ([٢٧])

ولا نجد تكراراً لمثل ذلك طوال النص، كما لا نقدر على الهروب من مسألة تتعلّق بفنية اللغة المسرحية في "بيت الأشباح"، ذلك أن الأبطال جميعاً هم الفئة العليا الممثلة لقصر الحكم أو الديوان

([٢٧]) حسين علي محمد بيت الأشباح، مرجع سابق، ص١٢٩

الحاكم وبلاطه، فكان من الضروري أن يلتفت المؤلف إلى شخصية الشاعر في النص، وليست هي كما قد يظن ظان شخصية الشاعر **حسين علي محمد** ، وإنما **هي لشاعر آخر له دوره البنائي الخاص**، مما تطلّب أن ترد في النص بعض حواريات هذا الشاعر، وهي نصوص شعرية اتكأ فيها البناء اللغوي على التجريب الشعري، فهناك الشعر العمودي، وهناك الشعر التفعيلي، واللغة في الحالتين أو الشكلين معبرة عن نمط الشخصية الشاعرة ، يقول الشاعر الدكتور **حسين علي محمد** على لسان الشاعر / الدور في نموذج عمودي

الشاعر: (منتشيا)

تلكَ أيدي الفرْعوْنِ تحملُ نوراً

تفتحُ البابَ .. يدخلُ الفقراءُ

ويعمُّ الضياءُ والأمْنُ والنورُ

بأرضٍ قدْ شرَّفتْها السَّماءُ

أشرفَ العالمينَ ، تأتي فيأتي

زمنُ الحبِّ والهُدى والنَّقاءُ

الصَّحارى التي نزلْتَ تزيَّتْ

برداءٍ تحوطُهُ الأضْواءُ

يا لَصَرْحٍ بنيْتمـــــــــهُ الآنَ فيها

عَهدُكمْ فيه قـــــــوّةٌ ومَضاءُ

وسَماحٌ ، وطيبُ نفْسٍ ، وتقْوى

وسُمُـــوٌّ ، ورحمةٌ ، ووفاءُ ([28])

ويقول في نموذج آخر من شعر التفعيلة:

الملك: أهلاً بحكيمِ الأمةْ

ذي الفطنةِ والعقْلْ !

شاعرِنا الفحْلْ

الشاعر: (منفعلاً ، يُقبِّل الأرض بين يدي الملك)

طابت أوْقاتُكَ يا موْلايْ

دامتْ أعيادُ الميلادِ .. وعيدُ زواجِكْ

منْ سيدتي الملكةِ سيدةِ القطرِ الأول ([29])

***

([28]) السابق، ص١٢٢.

([29]) السابق، ص١١٤.

إضاءة مجملة:

على أن حسين علي محمد في "بيت الأشباح" لم يكتب نسخة مكرّرة من "الفتى مهران ٩٩" أو "الرجل الذي قال"، وإن كـــانت فكرة البطل في إطار أنساقه وصراعاته واحدة، كما هي مُتباينـــة في آن. إننا نبصر البطل الأساس في "بيت الأشباح" منعزلاً وانطوائيـــا وناقص القدرة، والأشخاص المحيطون به أشتات من القوة والـــولاء والنفاق والطاعة، لذلك تكمن فكرة التمايز في كل مسرحية.

في "بيت الأشباح" يجيء الخلاص من داخلـــه، تتمحـــور في النهاية عند الملكة وأمين البلاط الذي أشبع رغبتها(حيث عجز الملك العنين عن إشباعها)، خلاص سيكولوجي هادئ وعميق؛ بينما ألفينا حسين علي محمد يقدم البطل في "الفتى مهران" شخصية مُقاومـــة، تُصارع وتنتصر للجموع، ومن مكرور القول الإيماءة إلى غياب تلك الجموع التي ينوب عنها البطل في تجربة "بيت الأشـــباح"، البيـــت يُصحِّح مفاسده أو أوهامه السراب من داخله، ومن ثم يتحـــوّل إلى بيت صحيح الأركان، وأنّى وُجِد الشعب تتوارى الأشباح، ويعـــود الراعي إلى رعيته، وينأى عن كل عزلة، كما ينـــأى عـــن أشـــباح الظلال التي يُطارد بعضها بعضاً عند أطرافِ الصحراء.

معزوفة خيالية، تتراوح بين العبث والمنطق، وحق الحياة، ولا حياة بدون الحاكم والمحكومين، إنها فكرة مراوغة ألحّ عليها الشاعر، فالبيت الحاكم في أي مكان في العالم هو بيت للأشباح إذا خلا من نصفه الآخر "الشعب"، وكأن من يمنح الملكة (الطفل / الرغبة / الخصب) يُراهن على المستقبل، فحين يُضاجع أمين البلاط أرملة الفرعون ستنجب شعباً، والشعب دون قائد يعيش كالقطيع، والقائد دون شعب يعيش مع الوهم والسراب والأشباح، وذلك ما قصده خيال المؤلف في تجربته "بيت الأشباح"، وهي في النهاية مسرحية جيدة البناء، محكمة السبك، خيالية وواقعية بالإسقاط الرامز في آن.

الفصل الثالث

البطـــــل

بين الصمت،الموت، والقول الفعل

«سهرة مع عنترة»

الصمتُ / الموت، والقولُ / الفعل

مدخل:

تحصي العينُ البصيرة الراصدة **قلة الأعمال الإبداعية في مجالي** الشعر المسرحي وفنون أدب الطفولة، بالقياس إلى ازدهار بعض الأنواع الأدبية المستحدثة في أدبنا الحديث والمُعاصر، وليس من شك أن جيل الرواد قد مهّد التربة الصالحة، بل أرسى الدعائم الأولى لهذين الفنين تنظيراً وتطبيقاً، فمسرحيات أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢م) الشعرية كانت حافزاً لأجيال المبدعين في مصر وبعض الأقطار العربية لتقديم تجارهم الشعرية في القالب المسرحي الشعري الجديد، ومن بين هؤلاء ظفر المسرح الشعري بنتاج ملحوظ لعزيز أباظة، وعدنان مردم بك، وعلي أحمد باكثير، وعلي عبد العظيم، وصلاح عبد الصبور، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومحمد مهران السيد ... وغيرهم.

وفي الربع الأخير من القرن العشرين الميلادي ظفر الشعر المسرحي المعاصر في مصر بإسهامات إبداعية لجيلي الستينات

والسبعينات، وهي إسهامات لا بأس بها، أفادت من الشكلين الخليلي والتفعيلة في معمارية نصوص المسرحيات التي صاغها محمد إبرهيم أبو سنة، وأحمد سويلم، وأنس داود، وفاروق جويدة، ومحمد سعد بيومي، و **حسين علي محمد**، مع نظراء لهم في الأمصار العربية.

أهمية النص:

مع فاتحة العام الأول من الألفية الثالثة للميلاد أصدر الشاعر **حسين علي محمد** مسرحيته الشعرية الخامسة «سهرة مع عنترة»، ولأهمية المسرحية في رصد مهمة البطل في المسرح الشعري وتنوع أدواره، وتعددية وجوه ملامحه بين الغنائية والدرامية، فقد وقع اختياري على هذه المسرحية، للقراءة الناقدة لنصها، وذلك أن الصدق الفني وأصالة التصوير كفيلان بأن يُكسبا العمل الشعري المسرحي ــ متى أجيد بناؤه ــ قيمته الفنية والدورية في الحياة.

وأرى أن مسرحية «سهرة مع عنترة» على قصرها وتكثيفها تحمل دلالة رئيسة تومئ إلى البطل، ومن ثم تتفرع عن النص مقاصد أخرى شتى؛ ففي الأساس يسترفد الشاعر من تراثنا شخصية البطل الفارس عنترة بن شداد العبسي، ويُجري على لسان هذه الشخصية وباقي شخصيات النص الإسقاط المعاصر، ذلك أن حاضر الأمة يحتاج في الواقع إلى تضحية وجهاد وفروسية، بديلاً عن الصمت،

والاستغراق في حمل أغصان سلام أحادية، لا جدوى منها إلا الإذعان الواقعي المفروض.

إن تنميط البطل في «سهرة مع عنترة» يعد نمطاً غير مألوف، فهو البطل الحائر بين الإقصاء المغيِّب لدوره الفاعل، وبين إحجام لدوره في مناخ متقاعس، وقد ألمح أحمد شوقي في مسرحيته الشعرية «مصرع كليوباترة» إلى ذلك الدور غير المرغوب فيه، فأورد على لسان «أنوبيس» إذ يُحاور «حابي»، في تساؤل حيوي يتفق وروح الشرق، فيقول:

وأينَ كنتَ يا فتى؟ وأينَ فتيانُ الحمى؟
وأينَ فرسانُ المقا ل؟ هل مضوْا إلى الوغى؟

وأعتقد أن استرفاد شخصية «عنترة» يعد من محاسن رسم الشخصية، لأن «عنترة بن شداد» شخصية تاريخية مثيرة للحماس والقدوة والفروسية، لذلك عاشت ملامحها في الوجدان الجمعي للأمة، بينما يرى الغرب «الديالكتيكي» العكس من ذلك، فلا يسترفد الشخصيات الفاعلة الخيرة، وحول تلكم القضية يقول د. محمد غنيمي هلال: «أما تقديم شخصيات تثير الإعجاب، وتمثل البطولة في معناها العام، فهذه نظرة قديمة كانت سائدة في الأدب الكلاسيكي حين كان جمهور القراء يحرص على أن يلتقي في

المسرحيات أو في القصص بشخصيات لو صادف مثلها في الحياة كانت مثار الإعجاب بها، والشفقة عليها، والخوف من أجلها. وقد تغيّرت هذه النظرة في الآداب العالمية وبخاصة منذ القرن التاسع عشر، فأصبح تصوير الشر سبيلاً إلى تحديد الموقف الإنساني منه»([1]).

واسترفاد حسين علي محمد لشخصية «عنترة بن شداد» في مسرحية «سهرة مع عنترة» ليست استرفاداً لنموذج شرير، بقدر ما هي تمثيل للنموذج الكامل للبطل، فصمته وتقاعسه يجيء من الواقع الشائك في قهره وقسوته، لأن «الفروسية شيمة عربية أصيلة استمرّت حتى العصور الوسطى، وشهد بها الأوربيون، واعترف بعض المستشرقين أن الغربيين تعلموها منهم. والفروسية تعني قهر الخوف من الموت في سبيل القيم والمثل العليا»([2]).

وإن أهمية هذه المسرحية الشعرية القصيرة «سهرة مع عنترة» تكمن في ابتكار مؤلفها لمحددات جديدة للشخصية الرئيسة،

([1]) في النقد المسرحي، د. محمد غنيمي هلال، ص٦٢، ط١، نهضة مصر، القاهرة د.ت.

([2]) المقاومة والبطولة في الشعر العربي، كتاب الرياض ٥٦، ٥٧، د. حسن فتح الباب، ص١٧، كتاب الرياض ١٩٩٨م.

فالنموذج البطل هو الحي الميت، والحقيقة والخيال، والواقع والحلم، فيتحرك فوق خشبة مسرح الواقع المعيش في طيف من ذكرى، وإقصاء لفروسيته، وطمس لشاعريته، ولعل تقديمه بين شخصيات المسرحية في تلكم الصورة يدل دلالة حاسمة على سخرية الراوي / الشاعر ممّن لا يرغبون في البطل والبطولة.

ومؤلف المسرحية في ضوء تلكم الابتكارية التي لعب بها البطل أدواره أراه أحد الشعراء الذين «تركوا الأمانة التاريخية والعلمية للعلماء والمؤرخين والنقاد، وانصب اهتمامهم الوحيد على الأمانة الفنية والحقيقة الإبداعية، لذلك نجدهم لا يعنون كرجال التاريخ، بما كان أو بما هو كائن، ولكنهم يعنون ـ كشعراء مبدعين ـ بما ينبغي أن يكون. وهم بذلك يؤكدون الرؤية النقدية المبكرة التي قام بموجبها أرسطو بالتفريق بين الشعر والتاريخ، وبين الشاعر الروائي والمؤرخ النزيه، أي بين الحقيقة والخيال، والواقع والحلم»(٣).

(٣) ظاهرة التعالق النصي، د. علوي الهاشمي، ص٣١٦، ع٥٢-٥٣، كتاب الرياض، السعودية.

وليس من شك أنه لا يوجد فصل تعارض بين استدعاء الشخصية التاريخية وبين إعادة تنميط ملامحها لسبر الواقع وتشخيص علله، والبحث عن دواء يخلص النفس والجسم من الأدران.

ذلك ما قصد إليه حسين علي محمد وهو ينسج خيوط الحقيقة والخيال على ألسنة الأبطال.

***

«سهرة مع عنترة»: مقاربة ناقدة:

تعد المسرحية الشعرية «سهرة مع عنترة» قطعة تاريخية ذات فصل واحد، وهي بمادتها ومضمونها وثيقة الصلة بالواقع المعيش، فالقطعة التاريخية Historical Drama هي «التي تتخذ مادتها من التاريخ، وقد مال بعض النقاد إلى القول بوجود التزام الكاتب المسرحي بالخطوط الأساسية للحقيقة التاريخية التي يُعالجها دون التقيد بالتفاصيل الجزئية. بينما مال البعض الآخر إلى التصريح للكاتب بأن يُعمل خياله في المادة التاريخية مثلما يُعملها في واقع الحياة»([4]).

([4]) معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، د. إبراهيم حمادة، ص١٤٧، ط١، دار الشعب، القاهرة د.ت.

وقد لعبت شخصيات المسرحية أدوارها وفقاً لخيال الكاتب ومنطق تسلسل الحوار، فالشخصيات المكونة للحمة النص هي: (الراوي ــ عنترة ــ شيبوب ــ المتفرج ــ الضابط ــ الجندي). ويرى بعض النقاد أن المادة التاريخية «قد لا تنجح في بلورة الشخصيات التاريخية بما يتواءم مع عقلانية التفكير المعاصر، ويتوقف التجسيد عند حدود بناء الحوارات، وإظهار الشخصيات بمظاهر بطولية زائفة غير مقنعة، في زمن غابت فيه البطولات والانتصارات الفردية»(٥).

والمرجح عندنا أن **حسين علي محمد** نجح في التوظيف الإبداعي لأغلب شخصيات مسرحيته بما تحمله من أهداف ونوازع وملامح من خلال إسقاط مُعاصر، مما عمّق الصراع بين معظم الشخصيات بما يتناسب وروح «العصر من خلال الإفادة من «الميراث الفكري» الموجود في المادة التاريخية، بحيث يبقى التاريخ واحداً من أهم المصادر الفنية للكتابة الدرامية، وحيثُ يرتبط الماضي

---

(٥) استرفاد التاريخ في المسرح، محمود إسماعيل بدر، ص٢١، مجلة «الرافد»، ع٤٣، الشارقة-الإمارات، مارس ٢٠٠١م.

بالحاضر في صياغة فنية جديدة قوامها عناصر المسرح، ولغته، وتقاليده»([6]).

واستقراء النص المسرحي المتأني عند رسم الشخصيات وأدوارها، يجدها شخصيات مقنعة لدرجة ملحوظة، فيما عدا الرسم الأحادي «للمتفرج» قبالة خشبة مسرح الواقع المعيش، وكنت أود تحويل المتفرج إلى متفرجين كثر، فالشعب متعدد الشرائح والطبقات الاجتماعية، ولا ينوب عنه متفرج واحد بالإسقاط الفرد، بل بمجموع تمثل قطاعات الحياة.

إن غياب تنوع **الشخصيات** من شريحة «المتفرج» يعد المعادل الموضوعي للتحاور أو التفاهم أو الاختلاف (كذلك، والعكس صحيح)، ومن ثم فإن إبراز دور البطل التاريخي في خط مواز مع الراوي أو الشخصيات المساعدة لا يسوغ للشاعر إهمال الجموع التي يمثلها البطل، وإن قولبة «المتفرج» الأحادية قلّلت من كمال الجانب الفني في النص؛ وليس معنى ذلكم الرأي أن جوهر النص قد فقد معماريته ومغزاه، على نحو ملحوظ.

([6]) مجلة الرافد، مرجع سابق، ص٢١.

أما فكرة المسرحية فمؤداها الإلماح الرامز إلى مدى حاجة الأمة العربية إلى فروسية البطل الغائب، بعد استعذابها تقاعسه عن لعب أدواره في الشجاعة والإقدام، فعنترة الغائب لا يقبل الحياة التي مازجها الذل والهوان، كما لا يقبل انتظار سلام لا يجيء، وقديماً قال عنترة:

سكَتُّ فغرَّ أعدائي السكوتُ
وظنُّوني لأهْلي قدْ نسِيتُ
... وإن دارتْ بهم خيْلُ الأعادي
ونادوني أجبْتُ متى دُعِيتُ

وقال:

لا تسقني ماءَ الحيَاة بذلَّةٍ
بلْ فاسْقِني بالعزِّ كأْسَ الحنْظَلِ
ماءُ الحيَاةِ بذلَّةٍ كجهنمٍ
وجهنمٌ بالعزِّ أطيَبُ منزلِ

ونستطيع من خلال القراءة المتأنية للنص التقاط محتوى أو مضمون **صراع الشخصيات**، من خلال قول الراوي (الشاعر / المؤلف) إذ يتساءل في نشدان وإلحاح:

الراوي: إني أشعرُ بالحسرة والضيقْ

أصرخُ في كل طريقْ
في هذَيانْ :
أين الفتيانْ ؟
أين الفرسانْ ؟

بينما يكشف «عنترة» عن أغوار مضمون النص، وهو يشير إلى العوامل المقيدة لدوره، والظروف غير المناسبة لفروسيته. يقول المؤلف على لسان «عنترة»:

يا ولدي .. أرضكمو ضيِّقةٌ خَرِبَهْ
أضيَقُ من ثقبِ الإبرةْ
وعقولكمو تتفلسفُ في الأقوالِ الفارغةِ الجوفاءْ
تتغنّى بالحريةِ بيْنا تصطنعُ الأغلالْ
ولقائي برجالكمو الجوفِ .. مُحالْ

وتنتهي فكرة المسرحية بانسحاب البطل المنشود، واستغراق الواقع المعاصر مع مثيرات الحياة ولذائذها.

ومن الفأل الطيب أن أكتشف ـــ مصادفة ـــ ثمة علاقة جوهرية في «اللاوعي الإبداعي» لدي الشاعر، وهي **البحث الاستفهامي الدءوب** منه عن ملامح بطل منشود كان يلح عليه في مسرحية أخرى أقدم زمناً، وهي مسرحية «**الرجل الذي قال**

(١٩٨٣م)، ومنها سأنتخب تساؤلات قديمة متجددة، تشكل ملامح البطل الفارس، المقيد بأغلال العصر.

يقول حسين علي محمد على لسان «ميمون»:

هلْ هذا عصرُ السيْفْ ؟

لا أدري

هل هذا عصرُ الخوْفْ ؟

ويقول أيضاً على لسان «شهاب»:

كيف عزيزي الجنرالَ تريدُ النومَ

وأنتَ الساهرُ يحرسُ حقلَ الغيمْ

ماذا يبغي الجنرالْ ؟

ويقول:

منْ أخفى عنْ أعيُننا ضوْءَ الروحِ القدسْ

منْ أشعلَ في الأكْواخِ النّارْ

منْ باعَ القُطْرَ بثَمَنٍ بخْسْ

منْ عشِقَ الرِّجسْ

...

وفي مسرحية «سهرة مع عنترة» أفاد من ذلك التساؤل الموسع إلى تكثيف رامز، يشي بالحل، أو الإجابة الشافية.

«سهرة مع عنترة» والتأثر بالتجارب المماثلة السابقة:

تعد شخصية «عنترة بن شداد» أو سيرته «أثراً هاما من آثار ثقافة العرب،وأسفاراً حفل بها الناس في كل مكان، كما عدها الفرنجة من بدائع أدب العرب، فترجموها إلى الألمانية والفرنسية، كما أن فيها من مظاهر البطولة والشهامة وأحاديث العزة والكرامة ما يُحببها إلى كل فئات الشعب»[٧].

وفي الأدب العربي الحديث نثره وشعره، احتفى الكتاب والشعراء بعنترة، الفارس الشاعر، ونسجوا القصص من حياته وبطولته، ومن السيرة الشعبية كذلك، ومن أقدم الكتاب الذين عالجوا قصة عنترة محمود تيمور في «حواء الخالدة»، ومحمد فريد أبو حديد في «عنترة بن شداد» و«أبي الفوارس». ولقد احتفى الشعراء أيما احتفاء بفارس بني عبس عنترة الشاعر والفارس، «فهذا أمير الشعراء أحمد شوقي يهدي العربية إحدى نفائسه الغراء وروائعه الكبرى مسرحية «عنترة» الشعرية، التي ينـ فيها لوناً شائقاً من ألوان القصص الشعري الساحر الذي اشتُهِر به شوقي، مشيداً

---

(٧) الأعلام، الزركلي، ج٢، ص٧٤٤.

بمناقب فارس بني عبس الذائد عن حماها، ومصوراً قصة غرامه أبدع تصوير وأشجاه»(٨).

وقدم الشاعر المعاصر أحمد سويلم (١٩٤٢- ؟) رائعته المسرحية الشعرية «الفارس» في معالجة فنية لسيرة عنترة الشعبية، إذ اقتفى جوانب من سيرة عنترة بن شداد، فمزج بين التاريخ والشعر والسيرة، من خلال أربع عشرة شخصية في المسرحية من زمن عنترة في الجاهلية إلى العصر الفاطمي، ولم يفلت منه الإسقاط المعاصر بإقحام فئات و«كورال» من الزمن الحاضر في لحمة النص وغاياته.

أيضاً هناك إسهامات للفنون المجمعة في وسائل الإعلام المسموعة والمرئية دارت حول شخصية «عنترة» حياةً وبطولةً وشعراً.

وليس من شك أن حسين علي محمد قد تأثر بالنماذج السابقة على تجربته «سهرة مع عنترة»، فأفاد منها وعكس رؤيته

---

(٨) عنترة بن شداد: حياته وشعره، د. محمد علي الصباح، ص٩٥، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٠م.

الفنية وهو يتناول «عنترة» بين الإقدام والإحجام، وبـــين الحـــرب والحب، وبين الإقصاء والإبقاء، أو بين الواقع والحلم.

ولا يُخامرني أدنى شك في «أن التأثر لا يمحو الأصالة، ومـــن الخطأ أن يُنظَر إلى هذا التأثر كما ينظر دارسو السرقات الأدبيـــة في القديم. فالشاعر أو الكاتب يفيد من الأعمال الأدبية السابقة عليـــه، على أن يحتفظ بأصالته في البنية العامة لعمله الفني. والأعمال الفنيـــة العميقة هي التي تستمد جذورها من آثار السابقين التي لولاها لمـــا خرجت إلى الوجود»(٩).

سمات فنية وأسلوبية في النص:

جمع النص الشعري المسرحي «سهرة مع عنـــترة» بعـــض الملامح الفنية والأسلوبية في الشكل والمضمون، أو في البناء والمحتـوى وفقاً لاهتمام الشاعر بذيوع كل ملمح.

ونبدأ في إلقاء الضياء حول تلكم الملامح الفنية والأسلوبية:

تجمع لغة حسين علي محمد في المسرحية بين اللغـــة الفنيـــة الراقية، واللغة الفصحى الميسرة، فالمزج بـــين الســـهولة الفصحـــى والشعرية الراقية يتفق وطبيعة الشخصيات المتحاورة في السياق، لكن

---

(٩) في النقد المسرحي، مرجع سابق، ص١٨.

شخصية (الراوي) من بين شخصيات المسرحية هي التي لم يثبت لسانها اللغوي على مستوى لغوي واحد في منطق الأداء (النص / العرض) لأنها شخصية جمعت بين الراوي الحكّاء والراوي (العريف / المقدّم / الرابط بين الشخصيات) والراوي الشاعر في حقيقة الأمر (يُنظَر ص ص ٩، ١١، ١٩، ٢٧، ٣٠، ٣١ وغيرها، وفيها تمثيل لما ذكرناه).

أما الأساليب فجاءت معبرة عن سرعة تصعيد صراع الحدث الدرامي، فتراوحت بين الخبر والإنشاء، وبرز الأسلوب الاستفهامي أكثر ذيوعاً طِوال النص، وبين أيدينا تحليل لذلك :

(أ) المستوى العجمي:

حمل عنوان المسرحية لفظة «سهرة» التي تحمل في مدلولها الليل والسهر، والليل البهيم، أو الليل بما فيه من شوق وأرق وهموم، ومنه خطاب الراوي لعنترة:

لكنَّك كنتَ تُؤجِّلُ وتسوِّفْ

فالتأجيل والتسويف استدراك مقصود من الراوي لاستنفار البطل (يُنظَر التكرار ص١١، ١٣) ومنه أيضاً مثال آخر للمستوى المعجمي

الراوي: رحلوا للصحراءْ

ما قالوا قولةَ حقٍّ في سلطانٍ جائرْ

بلْ قالوا نعتزلُ الفتنةَ

لا نرضى أن نغمِسَ أيديَنا في طبقِ الدَّمْ

وانطلقوا للصحراءْ

يرعونَ الأغنامَ ، يصبونَ القهوةْ ..

ويصيرونَ عبيداً ... عصريِينْ(١٠)

الرحيل: سفر وتنقل واغتراب وعزوف عن المجابهة، أما **الانطلاق** فسرعة الاندماج مع حياة قديمة متجددة وعزوف أيضاً عن مجابهة العصر اللاهث والصموت في آن.

(ب) المستوى الصوتيّ:

برع الشاعر مؤلف المسرحية في **تطويع المستوى الصوتيّ للألفاظ والتراكيب** لتتناغم مع الخط المساوي **للروي في القوافي وخواتيم الأسطر الشعرية** بما يتفق والدلالات المحددة للشخصيات الناطقة، فحركات السكون لها الصدارة، ثم يليها حركات الكسر (الجر)، ثم حركات الفتح، ولا نجد حركات التصويت بالمد الدال

---

(١٠) سهرة مع عنترة، حسين علي محمد، سلسلة «أصوات معاصرة»، القاهرة ٢٠٠١م، ص٢٢،٢٣.

على الفخر إلا مع استدعاء نماذج فعلية من شعر عنترة بـــن شـــداد (أمثلة لذلك يُنظر ص٨،١٠،١١،١٢،١٧،١٨،١٩،٢٠،٢٢،٢٣،

٢٥) ومنه هذا الذي يقوله المؤلف الشاعر: نجمةٌ، غيمـــةٌ، بســـمةٌ، حلمةٌ، مرّةٌ (ص٣١). أو صوت المتفرج / الشاعر (يُنظر ص١٨).

(ج) المستوى البلاغي:

من بين شخصيات المسرحية ينفــرد صــوت «الــراوي» / الشاعر، أو «متفرج» / شاعر، أو شعر «عنترة» كأمثلة بلاغيـــة في سياق حوار الشخصيات، فهم فقط ـــ دون سواهم ـــ الذين عبروا عن مستويات بلاغية تفاوتت بين الجيد والمألوف الشعري. ويبـــدو المستوى البلاغي في صورته الراقية من استرفاد شواهد مـــن شـــعر «عنترة» الذي أورده من شعره (يُنظر نـــص المســـرحية ص٢،٣) وإسهام جديد من مؤلف المسرحية جاء من الشعر الخليلي أو التفعيلة (يُنظر ص٩،١١) وهي أمثلة لفصاحة اللفظة في تآليفـــها، لتُـــدرك بالعقل والحواس، فتصير حروف الألفاظ نماذج ماثلة تجـــري مـــن السمع مجرى الألوان من البصر ومنه قول «المتفـــرج» / الشـــاعر / المؤلف:

رأيتك بين الرمـــل والمـــاءِ وردةً

تضيءُ دمائي أول العشقِ ، يا سنا

ربيعٍ بشقُّ الأفــقَ هــاتي إلى الذي
أحبكِ منذُ البدءِ غُصناً وسوسنا[11]

(د) المستوى الإيقاعي:

تنوّع الإيقاع الموسيقي في مسرحية «سهرة مع عنترة» تنوعاً ملحوظاً، وذلك أن المستوى الموسيقي الخارجي جمع بين الشعر الخليلي وشعر التفعيلة، ولقد نجح الشاعر في إحداث عملية مزج وتآخ بين الشكلين فحدث الإيقاع (الموسيقا) على درجة من الانسجام (تُنظَر صفحات٥،٩،١١) أما الإيقاع الذي أراه باهتاً، فهو التكرار الإيقاعي:

المتفرج: بالروح .. بالدم .. نفديك يا عنترهْ
بالروح .. بالدم .. نفديك يا عنترهْ[12]

(هـ) الإيقاع التركيبي:

سبق أن ألمحنا إلى أن بؤرة فكرة المسرحية تقوم على استقراء الحوار المتباعد بين «الراوي» و«عنترة» (ص٨-١٨)، فالحوار يشي بتعددية أساليب الخبر والإنشاء، ودوران الاستفهام طوال المسرحية،

---

(١١) سهرة مع عنترة، ص٦.

(١٢) السابق، ص٦.

لأن أسلوب الخبر كان الخطاب الموضوعي، أما أسلوب الإنشاء فمثل التعبير عن المتحاورين وما يُحيط بهم من نوازع وشعور، لكن أسلوب الاستفهام ظل طوال المسرحية يبحث عن إجابة شافية ترسم نشدان مهمة البطل الغائب، ليُعيد تنظيم سكون الحاضر.

***

الشخصيات تصنع الحدث وجوهر الصراع:

إذا كانت مسرحية أحمد شوقي الشعرية الرائدة ـــ زمناً ـــ حول «عنترة» عبارة عن ملهاة، وعند أحمد سويلم عبارة عن ملهاة ومأساة معاً، لمزج الشاعر بين عناصر السيرة والتاريخ فإن «سهرة مع عنترة» لحسين علي محمد مأساة مكثفة لقطعة تاريخية ذات إسقاط مُعاصر.

لقد نجحت الشخصيات الرئيسة ـــ إلى حد كبير ـــ في صنع الحدث والبناء المعماري للنص، وتبدّى ذلك في شخصيتين رئيستين، هما: «الراوي» (الشاعر)، و«عنترة»، ثم يلي ذلك شخصية «المتفرج» الممثل لقطاعات الحياة، وكان بإمكان المؤلف الشاعر أن يُعدد الأصوات الممثلة لقطاعات المتفرجين، مما يثري النص المسرحي، لكن للمؤلف معاذيره، فـ«متفرج واحد» يعني استرفاد «الكل في واحد» على نحو رؤية المسرحي الكبير توفيق الحكيم.

وحسين علي محمد كان على وعي بذلك الأمر، ومنــــه رد شخصية «المتفرج» على قهر الضابط الآمر.

الضابط: اسكتْ يا وغْد

أنت تُثيرُ العامةَ والدَّهْماءْ

المتفرج: يا سيدُ .. نحنُ الليلةَ نلعبْ

فوقَ الخشبَةْ!

خشبةِ هذا المسرحْ

والنظارةُ ليسوا العامةَ والدهماءْ

فأمامكَ يجلسُ صفوةُ هذا الشعبْ:

القاضي، والتاجرُ، والواعظُ،

والطالبُ، والعالمُ، والأستاذْ

يا سيدُ، إنك تُفسدُ لُعبتَنا[١٣]

لاحظ استعمال الشخصية لصيغة الجمع «نحن» و«النظـارة = الشعب = النخبة»، أي أن الشخصية يتم تكثيفـــها في «متفــرج» مثقف، ممثل للصفوة إزاء القيود والسدود والأغلال داخل خشـــبة (النص / العرض)، والإلماح لخارجها الواقعي.

---

(١٣) السابق، ص٢٤،٢٥.

وقبل أن يطل «عنترة» الرمز/ عنترة البطل فوق خشبة المسرح، مهّد مؤلف المسرحية لظهوره باستدعاء شيم الفروسية والبطولة وقيمة الحرية، و لم ينس التعقيب لرسم الشخصية في إطار أخلاقي عُرِف عن «عنترة»، فيستدعي طيفه القديم

«أغشى فتاةَ الحيِّ عندَ حليلِها
وإذا غزا في الحربِ لا أغْشاها
وأغُضُّ طرفي ما بَدَتْ لي جارتي
حتى يُواري جارتي مأواها
إني امرؤٌ سمحُ الخليقةِ ماجدٌ
لا أُتبعُ النفسَ اللجوجَ هواها»([14])

ومن السمات الجيدة الحواريات الثنائية في المسرحية بين الشخصيتين: البطل المأمول والراوي (الشاعر الباحث عن الخلاص الجهادي، مقابل السكوت .. السكون)، ومنه نثبت تلكم الحوارية التي يشتم منها سبر الواقع، وتحريك الصمت / الكسل بالعمل اللافت، يقول الشاعر على لسان «عنترة» ولسان الراوي:

([14]) ديوان عنترة، تحقيق: فوزي عطوي، ص١٨٥، ط بيروت د.ت.

عنترة: ما أقسى أن تقف وحيداً في هذا التيهْ

إذ نفَضوا أيديَهمْ

وانفضُّوا من حولكْ

لكنكَ تقدرُ أن تعملَ وحدكْ

حتى إذ أبصرت الأعينُ أعمالَك

التفَتتْ لكْ

الراوي: أصحابي جلسوا في مائدة الضوءْ

أكلوا .. حتى تخموا

شربوا .. حتى مِلوا

وقضَوْا أوقاتا ممتعةً في أرصفة الميناءاتْ

يلهون بحسْوِ اللذةِ ومرافقةِ الحسناواتْ

وأنا في كل صباحٍ أسألُ نفسي

هلْ تمضي وحدكْ؟[١٥]

بقيت من الشخصيات المتحاورة شخصية «شيبوب» و«الضابط»، أما الجندي فلا نشعر بوجوده الحواري إلا لتنفيذ أوامر الضابط ضد جمهور القاعة، وفوق الخشبة نلمس استدعاء شخصية

---

(١٥) سهرة مع عنترة، مرجع سابق، ص٢٠.

«شيبوب» كرمز للطبقات المسحوقة التواقة للحرية، أما «الضابط» فهو أداة القهر فوق خشبة المسرح، لُممارسة القمع الداخلي لا لصدٌ الطغيان والعدوان.

ومهما يكن من أمر فإن تبرير حسين علي محمد لمقولة يتيمة واحدة ــ أراها غير مناسبة ــ لا يُعفيه من الخطأ الفني هنا، يقول الراوي في تلك المقولة المُشار إليها:

الراوي: الضابطُ لمْ يُضمر شرا ..

بل قد جاء ليحمينا

منْ إرهاب الغوغاء

من إرهابِ يتخفّى حولَ اللحيةِ والدينْ[16]

فمن الناحية الموضوعية قد أجمع الرأي العام على نبذ مثل هؤلاء الإرهابيين. نحن إزاء فكرة البطل المأمول في فروسيته وشجاعته ضد الآخر، وليس هؤلاء الأدعياء الجهال؛ ففي موقفهم صراع آخر لا يتسق مع الصراع الأساسي في «سهرة مع عنترة»، وأما عن غياب «عبلة» فقد نجح المؤلف في تعويض الغياب الحواري، واستحضر طيفها غير مرة باقتدار في ملحوظ، كأنما

(16) السابق، ص31.

يؤكد على أنه لا وقت للعشق والحب والنساء، بل للبطولة المرجوه، مثلما عبّر شعر «عنترة العبسي» عن المعنى ذاته في قوله:

«تُعيِّرني العدا بسوادِ جلـــدي
وبيضُ خصائلي تمحو السوادا
سلي يا عبلُ قوْمَكِ عن فعالي
ومن حضَرَ الوقيعةَ والطِّرادا»(17)

وينفرج صراع الشخصيات المتحاورة عن إقصـــاء للبطـــل، فالزمان اختلف، والمكان تُعربد فيه البوم، مع بطش الطغاة، وتدخُّـــل الآخر الوافد حول المكان، أما الإنسان الفرد فقد أضحـــى ضحيـــة للعدوان والطغيان والأغلال، وهي مثبطات سبق أن تجاوزها البطـــل. يقول المؤلف:

عنترة: قد قلتُ كثيراً في الزمنِ الغابرْ
حققتُ بأفعالي ، أكثر منْ أقوالي، ما كنتُ أُريدْ
الراوي: لَمَ تمضي الآن؟
عنترة: أمْضي حيثُ الصّمتْ
أقبعُ في وادي الموتِ(18)

---

(17) ديوان عنترة بن شداد، مرجع سابق، ص7.

إن أروع المميزات الفنية في «سهرة مع عنترة» دقة الحبكـــة، والنهاية غير المتوقعة، بل النهاية غير المألوفة، فقد نجحت الشـخصية المحورية الموازية للبطل «عنترة» ـــ وهي شخصية «الراوي» ـــ الـتي تعكس تعددية الصراع، كما تُحرِّك خيوطه لوضع نهاية تدمغ الواقع، وتُفسِد السهرة أمام النظارة، لكنها نهاية تُثير فيهم التأمل والبحـــث عن ملامح مأمولة وعصرية في **البطل ذي الأفعال لا الأقـــوال ..**

ومنه قول «الراوي» إذ يودع طيف «عنترة»:

فليذهبْ حيثُ الصمتْ
محتفياً بالموتْ ..
ولنستكملْ نحن السهرةْ
سهرتَنا الليلةْ
يُمكن أن نقرأ شعره
في عبلةْ
أو تتحفُنا الراقصةُ البدويَّةُ "مُهرةْ"
بالرقصاتِ الشيطانيَّةْ
حتى منتصفِ الليلْ

[18] سهرة مع عنترة، مرجع سابق، ص٣١.

وليهْنأ عنترةُ العبسيُّ بنومتِهِ الحلوةِ

والصمتْ

في وادي الموت!!([19])

وإسدال الستار مع تلكم الخاتمة الشعرية للنـــص المســـرحي يُفصح عن نهاية كاشفة لزوال البطل الفردي التقليدي، وانغمـــاس الجموع في لهاث الواقع وللذاته، بينما أتت نهاية مسرحية «الرجـــل الذي قال» والتي تقتفي مهمة النخبـــة الثقافيـــة أو العســـكرية في إحداث منجزات واقعية في قول المؤلف على لسان الصحفي:

(لعفت) وأنا لم يخدعْني الذهبُ الرّنانْ

(لميمون) أوْ يُرهبني حدُّ السيفْ

عنْ صدقِ اللهجهْ

مازالَ النبْضُ يزمجرُ فيّ

لم تصعدْ روحي بعدْ

فأنا حيٌّ .. حيّْ([20])

***

([19]) السابق، ص٣٥.

([20]) بيت الأشباح ومسرحيات أخرى، حسين علي محمد، ص٦٤.

إضاءة مُجملة:

نستطيع القول في اطمئنان ـــ بعد أن ألمحنا إلى جوانب «سهرة مع عنترة» أنها مسرحية شعرية قصيرة ناجحة؛ فمن حيثُ مستواها اللغوي أوضحنا السهولة الفنية الفصيحة، واللغة في المسرح «جوهر فنّي، به يشف الأدب المسرحي عن أثمن مقوماته، وقديماً رفع أرسطو من مكان الصياغة فجعلها سبيلاً إلى استساغة المُحال، متى صدرت عن شاعر صناع يُطوِّعها لفنه، وكثير من المواقفِ تضعف صياغتها فلا تستساغ، وإن كانت هي ذاتها محتملة من حيث الواقع»([21]).
وقد تأكّد من استقراء النص جميعاً اعتماد حسين علي محمد لغة شاعرة غير محلِّقة، لكنها فنية ميسرة، سديدة، ومجموع لغة المسرحية يحوي فيما يحتوي على إحالات سمعية وبصرية ووجدانية، فالإحالة الوجدانية بدت للقارئ حين يجيء الحديث حول «عبلة» محبوبة البطل، فنراه يسترفد المشاعر بديلاً عن إسقاطها كعنصر من عناصر البناء في شخصيات المسرحية، ومنه هذا المقطع الوجداني على لسان الراوي حينما يمر طيف «عبلة»:

الراوي: حينَ رأيتُكِ غنَّيتُ :

([21]) في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، ص7.

لماذا أخفيْتِ الوجْهَ مليًّـــا

يا فاتنةَ العيْنيْنْ

بينَ الكفّيْنْ ؟[٢٢]

ومنه أيضاً ذروة الحس الوجداني في ألفاظ دالة عليه، كتبـــها مؤلف النص وترنّم بها «عنترة» من شعر التفعيلة، يقول المقطع:

عنترة: (مترنما) تعودينَ

أفتحُ صدري لبوْحِكِ

تولدُ في الأُفقِ نجْمَهْ

دُموعُكِ تُمْطِرُني باللآلئ

تَدْخُلُني ألفُ غَيْمَهْ

أنا الآنَ في لحظةِ البوْحِ

في رعشةِ الجرْحِ

أخشى رياحَ السَّمومِ

عِتابَ النجومِ

تعودينَ ــ يا ليْتَ ــ بسْمَهْ !

تعودينَ

([٢٢]) سهرة مع عنترة، مرجع سابق، ص٧.

أملأُ بالبوْحِ هذي الشواطئ

يُشرقُ تحتَ سنابلكِ خيْلِ الهزيمةِ وجْني

بداتي خُلْمَةٌ [23]

وأيضاً ألفيْنا مؤلف النص المسرحي يتصرّف في الشخصيات التاريخية وفقاً لرؤيته أو خياله الفني، فشيبوب في الواقع التاريخي هو الشقيق والساعد الأيمن للبطل الفارس الشاعر عنترة بن شداد؛ لكن حسين علي محمد وظفه توظيفاً إضافيا جديداً، إنه يئن ويشكو من القيود والأغلال والعبودية، فيُثير النظارة ـــ أو ينبه القراء ـــ إلى استمرار إشكالية الذل والهوان والقهر بين ماض وحاضر، وعلى وجه الخصوص حين يغيب البطل.

يقول «شيبوب»:

فلقدْ ذُبتُ .. تواريْتُ

(يُشير إلى عنترةَ) وراءكَ يا عنترةُ

ولمْ أشعرْ أبداً بكياني ..

عشتُ العبدَ المهضومَ الحق

لم أحمل ـــ أبداً ـــ سيفا

---

(٢٣) السابق، ص١٤.

لم أنطق ـــ أبداً ـــ حرفا ..

في حضرةِ أسيادي[٢٤])

ولو أجملنا جوهر البناء في الصيغة المسرحية لـ« سهرة مع عنترة» ستُطالعنا الحركة السريعة لقطعة تاريخية من الأدب الموضوعي على ألسنة الشخصيات القليلة، والمسرح الصيفي فيما حرّك المؤلف فوق خشبته شخصياته، ليدل على الفضاء والاتساع والحركة لا السكون، مما أشرك الجمهور في لحمة النص، لذلك كله ألفينا انتقال المؤلف في عجالة من حدث إلى آخر، وفي نتاج بنائي ملحوظ يُعطي شمولية للأدب المسرحي الشعري غير التقليدي، فالخطابة والملال ليس لهما وجود تصريحي أو إلماحي.

كما نجح مؤلف «سهرة مع عنترة» في تلوين الشخصية المحورية الموازية للبطل «عنترة»، وهي إيجاد معادل موضوعي على لسان «الراوي»، ليُفصح عن مكنون استدعاء شخصيات التاريخ والواقع ، ذلك أن «الإبداع الدرامي من خلال الهياكل التاريخية الجاهزة أكثر سهولة من الإبداع الذي يبتكر الهياكل من مادة التجربة الدرامية، اللهم إلا إذا أعاد الكاتب صياغة المادة التاريخية

(٢٤) السابق، ص٢٧.

صياغة أساسية بغير رؤياه ومنحاه وتجربته، وبكلمة أخرى يتعاطى الكاتب مع المادة التاريخية، فهو أمام موقعين:

(أ) إما أن يخضع لجاهزية الهياكل.

(ب) وإما أن يُعيد صياغتها أو خلقها، أي إما أن يُسيطر عليها أو تُسيطر عليه. فبدلاً من أن يقرأ التاريخ قراءة نقدية مُعاصرة، ويُخضع الماضي للحاضر، يُخضع الحاضر للماضي، فتستوعبه نماذجه البشرية، غافلاً عن النموذج الإنساني الذي يُعايشه، ويتطلب منه أن يُصوره ويُعبر عنه»([25]).

ومن تكرار القول التنويه بما صنعه **حسين علي محمد** هنا، وهو اللجوء إلى **إعادة الصياغة وخلقها**.

***

البطل بين الصمت / الموت، والقول / الفعل:

إن البطل الصموت غير المرغوب فيه في الواقع المعيش، سيبقى كامناً إلي أن تنهض الجماعة، فيخرج عن صمته وتقاعسه، ليقود الجماعة إلى عالم منشود. وإذا كانت «سهرة مع عنترة» قد آلت نهايتها إلى ما أوضحناه، فإنني أستعير هنا توارد الفكرة (مع اختلاف

([25]) المسرح السعودي: دراسة نقدية، د. نذير العظمة، ص٢٣٤.

التناول الفني) من مسرحية أحمد سويلم «الفارس» حيثُ يقول على لسان «الكورال» في نهايتها:

هل يملكُ سيفٌ مأفونْ
تغييرَ الحلمْ
هل تملكُ كفٌّ سوداءْ
إخمادَ العزمْ
هلْ يملكُ وجْهٌ مذْمومْ
إسقاطَ النجمْ
الفارسُ يحيا محموداً
لا يرضى الظلمْ
الفارسُ يبقى يقظاناً
لا يرضى النومْ([٢٦])

.. إن الحرية بمعناها الواسع هي المدخل السديد لميلاد البطل، بل المناخ أو التبيؤ الصحيح الفاعل الذي يحتضنه ويشكل ملامحه المرجوة، ولكم تمنى **حسين علي محمد** ذلك غير مرة، بأساليب فنية

([٢٦]) المسرحيات الشعرية، الفارس، أحمد سويلم، مج١، ص٣٤١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م.

في حل مسرحيته، ووصل به الإلحاح إلى أسلوب مباشر، أو هتاف شعري بسيط دال، أورده على لسان شخصية المتفرج الذي يعكس الجمع / الجمهور، ومنه قوله:

المتفرج: الحريةْ

الحرية

يحيا عنترةُ العبسيّْ

أولُ من غنّى للحقِّ وللحريّةْ(٢٧)

***

وهكذا كانت مسرحية «سهرة مع عنترة»، كأختها الأخريين «الفتى مهران ٩٩» و«بيت الأشباح » تطمح إلى تأسيس مسرح شعري عربي، يتغنّى بالحق والحرية والجمال، من خلال أدوات المسرح: اللغة البسيطة السهلة، والأحداث التي تأتي متناسقة مع البطل / النموذج، الذي يحمل رسالةً نحو شعبه. ومن خلال تقديمه نماذج إنسانية جديرة بالتأمل والدراسة.

ونرجو أن نكون بهذه الدراسة الموضوعية والفنية في راهن المسرح الشعري المعاصر (من خلال دراسة تطبيقية في ثلاث

---

(٢٧) سهرة مع عنترة، مرجع سابق، ص٤٩.

مسرحيات شعرية لحسين علي محمد) قد قدّمنا نظرة موضوعيـــة إلى أحد شعرائنا المسرحيين الجدد، الذين يستحقون الدراسة، ونرجو أن تتبعها نظرات أخرى لشعراء مسرحيين مـــن جيلـــه، والله الهـــادي والمسدد إلى الصواب.

«وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب»

المصادر والمراجع

(أ) المصادر (المسرحيات الشعرية):

أحمد سويلم:

١-**المسرحيات الشعرية، الفارس**، مج١، ص٣٤١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م.

د. حسين علي محمد:

٢-**الرجل الذي قال**، ط٢، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٣-**بيت الأشباح ومسرحيات أخرى**، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٤-**سهرة مع عنترة**، «أصوات معاصرة»، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠١م.

٥-**الفتى مهران ٩٩**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٩٩م.

عبد الرحمن الشرقاوي:

٦-**الفتى مهران**، المكتبة العربية، القاهرة ١٩٦٦م.

(ب) كتب المعاجم والقواميس:.

د. إبراهيم حمادة:

٧-معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ط١، دار الشعب، القاهرة د.ت.

خير الدين الزركلي:

٨-الأعلام، ط٨، دار العلم، بيروت د.ت.

(ج) المراجع:

د. إحسان عباس:

٩-اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط١، ع٢، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت ١٩٧٨م.

د. أحمد زلط:

١٠-مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٩٩م.

د. ثريا العسيلي:

١١-مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، ط١، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٤م.

د. حسن فتح الباب:
١٢-المقاومة والبطولة في الشعر العربي، ع٥٦-٥٧، ط١، كتاب الرياض ١٩٩٨م.
د. حسين علي محمد:
١٣-البطل في المسرح الشعري المعاصر، ط٢، سلسلة "أصوات معاصرة"، العدد (٢٩)، مطابع الفارس العربي بالزقازيق ١٩٩٦م.
د. شاكر عبد الحميد:
١٤-التفضيل الجمالي، ط١، ع٢٦٧، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت ٢٠٠١م.
د. عبد الرحيم الكردي:
١٥-البنية السردية، ط١، دار الجامعات المصرية، القاهرة ١٩٩٩م.
د. عبد المنعم تليمة:
١٦-مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، وزارة الثقافة، مصر ١٩٩٧م.

د. عز الدين إسماعيل:

١٧-الأدب وفنونه، ط٧، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٨م.

د. علوي الهاشمي:

١٨-ظاهرة التعالق النصي، د. علوي الهاشمي، ع٥٢-٥٣، كتاب الرياض، السعودية.

د. علي عشري زايد:

١٩-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧م.

عنترة بن شداد:

٢٠-ديوان عنترة، تحقيق: فوزي عطوي، ط بيروت د.ت.

د. محمد علي الصباح:

٢١-عنترة بن شداد: حياته وشعره. دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٠م.

د. محمد غنيمي هلال:

٢٢-في النقد المسرحي، ط١، نهضة مصر، القاهرة د.ت.

محمد مهدي الجواهري:

٢٣-ديوان الجواهري، ج١، ط١، مطبعة الأديب البغدادية العراق ١٩٩٤م.

د. نذير العظمة:

٢٤-المسرح السعودي: دراسة نقدية، ط١، الرياض ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.

(د) الكتب المترجمة

ج. كوين:

٢٥-بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، سلسلة «كتابات نقدية»، الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩١م.

(هـ) الدوريات:

د. صبحي الطعان:

٢٦-بنية النص الكبرى، مجلة "عالم الفكر"، عدد خاص عن "النظرية النقدية الحديثة"، ط وزارة الإعلام، الكويت.

د. محمود إسماعيل بدر:

٢٧-استرفاد التاريخ في المسرح، مجلة الرافد، ص٢١، ع٤٣، الشارقة-الإمارات، مارس ٢٠٠١م.

كتب صدرت للمؤلف

(أ) كتب في الأدب العربي ونقده:

١-الدكتور هيكل بين الحضارتين الإسلامية والعربية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م، ط٢-دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٢-قراءة في الأدب الحديث، ط١، دار الشرق، ١٩٨٦م، ط٢-دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٣-في جماليات النص، ط١، الشركة العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٥م. ط٢-الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧م.

٤-دراسات نقدية في الأدب المعاصر، ط١، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م، ط٢-دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٥-مدخل إلى علوم المسرح، ط١-دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٦-تراجم مصرية وعربية، ط١-هبة النيل، القاهرة ٢٠٠١م. الإسكندرية ١٩٩٩م.

٧-**نظرات نقدية في ثلاث مسرحيات شعرية لحسين علــي محمد**، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠١م.

(ب) كتب في الأدب العربي

(فرع أدب الطفل ونقده):

٨-**ديوان السنهوري للأطفال**، ط١، الفارس العربي، الزقازيق ١٩٩٢م.

٩-**رواد أدب الطفل العربي**، ط١، دار الأرقــم، الزقــازيق ١٩٩٣م.

١٠-**أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جــلال**، ط١، دار الجامعات المصرية، القاهرة ١٩٩٤م.

١١-**أدب الطفولة بين كامل كيلاني ومحمد الهــواوي**، ط١، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤م.

١٢-**أدب الطفوله .. أصوله ومفاهيمه**، (الطبعــات ١-٥) الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧م.

١٣-**أدب الطفل العربي: دراسة في التــأصيل والتحليــل**، ط١-هبة النيل، القاهرة ١٩٩٨م. ط٢-هبة النيل، القاهرة ١٩٩٨م. ط٣-دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

١٤-**الطفل مبدعـــاً**، ط١-دار الوفـــاء لدنيـــا الطباعـــة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

١٥-**الخطاب الأدبي والطفولة**، ط١، الهيئة العامة لقصـــور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م.

(ج) كتب في ثقافة الطفل وبحوثه:

١٦-**الطفولة والأمية**، سلسلة «اقرأ»، ط١، دار المعـــارف، القاهرة ١٩٩٥م.

١٧-**أدب الطفل وثقافته وبحوثه في جامعة الإمام محمد بـــن سعود الإسلامية**، (بالاشتراك مع د. محمد بن عبد الرحمن الربيـــع) نشر جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض ١٩٩٨م.

١٨-**مدخل إلى أدب الطفولة (أسسه، أهدافه، وســـائطه)**، ط١، نشر جامعة الإمام محمد بن سعود الإســـلامية ١٤٢١هـــــ-٢٠٠١م.

(د) كتب في الأدب المقارن:

١٩-**من روائع القصص الخيالي الشرقي**، ط١-دار الوفـــاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية ١٩٩٩م.

(هـ) كتب في المعاجم:

٢٠-**معجم مصطلحات الطفولة**، ط١، القاهرة ـ الرياض (بالاشتراك) ٢٠٠١م.

(و) كتب في الأدب القصصي (قصص قصيرة):

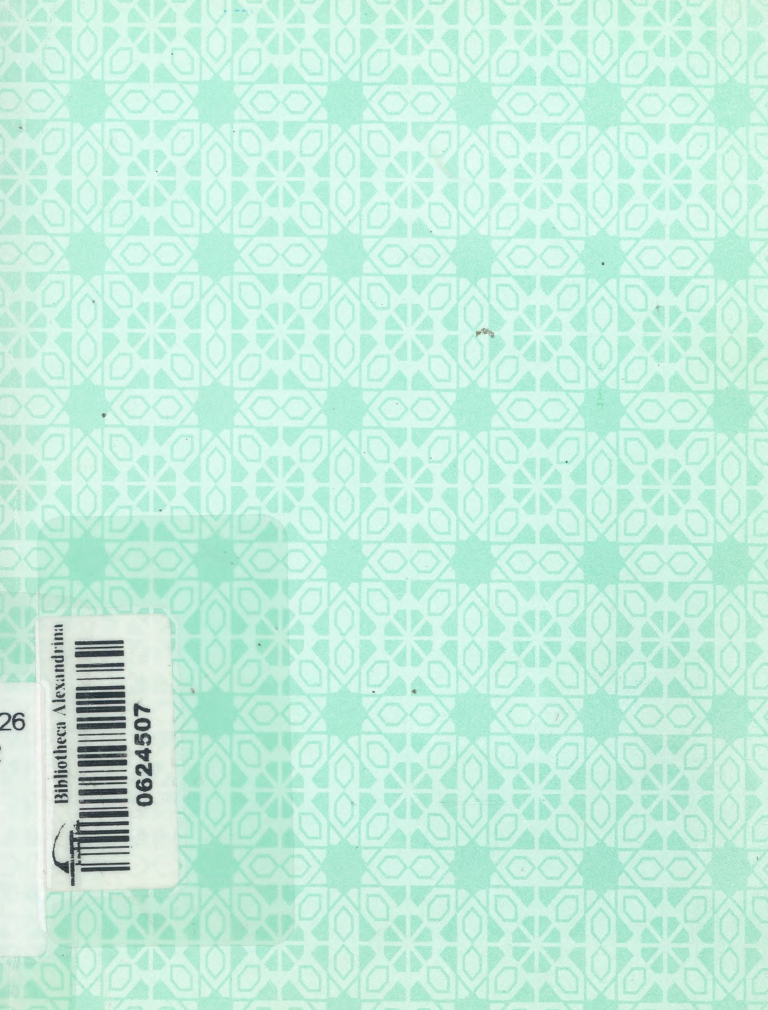
٢١-**وجوه وأحلام**، ط١-سلسلة «أصوات معاصرة»، الزقازيق ١٩٨٢م، ط٢-الفارس العربي، الزقازيق ١٩٨٨م.

٢٢-**المستحيل**، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧م.

٢٣-**عفاريت سراي الباشا**، ط١، هبة النيل، القاهرة ١٩٩٩م.

٢٤-**أصابع متوحشة**، ط١، هبة النيل، القاهرة ٢٠٠١م.

الفهرس


Bibliotheca Alexandrina
06224507